

ANTÓNIO MARIA LISBOA,
O «ETERNO AMOROSO»

Joana Lima de Oliveira

Dissertação de Mestrado

em

Estudos Portugueses – Variante de Literatura Portuguesa

Orientação: Professora Doutora Paula Costa

Nota: lombada (nome, título, ano)
- encadernação térmica -



JUNHO DE 2009

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, Variante de Literatura Portuguesa, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Costa.

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Lisboa, de de

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada(o) pelo júri a designar.

A orientadora,

Lisboa, de de

A meus pais

AGRADECIMENTOS

Obrigada a António Maria Lisboa, por me ter ensinado magia, uma nova «CONSTRUÇÃO DOS POEMAS», e por me inspirar à verticalidade, a querer ser último tronco na árvore da vida.

Obrigada à Professora Doutora Clara Rocha, por me ter entusiasmado a desenvolver esta tese, por me ter indicado as questões mais interessantes a tratar dentro do primeiro projecto de tese que construí, por ter burilado as minhas ideias inicialmente nebulosas, por me ter mostrado o caminho para as tornar mais claras e simples, por ter feito correcções bastante justas no Capítulo II, o mais denso, e por me ter orientado durante um primeiro, longo e crucial momento da feitura desta dissertação.

Obrigada à Professora Doutora Paula Costa, por, mesmo não conhecendo a aluna que sou e o trabalho que havia desenvolvido, ter tido a gentileza de aceitar ser minha orientadora, por ter tecido críticas e sugestões muito interessantes que se revelaram bastante úteis no desenvolvimento da dissertação, por se ter mostrado disponível em ajudar-me desde que nos conhecemos, por me ter animado e encorajado nos momentos de dúvida, e pelo seu entusiasmo.

Obrigada ao meu futuro júri de defesa da tese por ler e pensar sobre a minha dissertação.

Obrigada à Ana Barros, à Ana Lúcia Guerreiro, à Lina Pereira, à Manuela Sousa, e à Mónica Machado, minhas colegas de Mestrado tornadas amigas, pelo apoio, pela partilha de conhecimentos, pelo tempo, pela escuta, pela amizade, pelos sorrisos que também construíram esta pós-graduação.

Obrigada à Dr.^a Fernanda Bandeira, por todo o método, por todo o Latim, por todo o Grego, e por todo o Pessoa.

Obrigada à Professora Diana Alves, por me ter ensinado a procurar a música que há nas palavras.

Obrigada à D. Egídia, pela gramática e por nunca ter falado comigo como a criança que eu era.

Obrigada à Maria Archer, pela partilha “em capicua” na «CONSTRUÇÃO DOS POEMAS».

Obrigada à Carin Abdulá e à Maria Pereira Coutinho, por serem as irmãs que nunca pensei ter.

Obrigada à Zezé, por todo o amor, por toda a pertença, e por me ter dado uma mesa mágica onde aprendi a ler e a escrever.

E, no fim, no início, e no meio, porque estarão eternamente incrustados em todos os cantos de todas as minhas páginas, em cada curva das minhas palavras, em cada som da minha fala, obrigada à Fernanda Lima de Oliveira e ao Jorge Lima de Oliveira, meus pais. Por o terem sido e serem verdadeiramente, pelo amor infinito e «vindo das estrelas» de que somos feitos, por todos os silêncios sábios e incansáveis, pela cascata de ternura que fazem cair sobre mim, por todos os livros de pano. Pela extraordinária alegria e bravura de que são feitos e donde tento decalcar a minha figura.

RESUMO

ANTÓNIO MARIA LISBOA, O «ETERNO AMOROSO»

JOANA LIMA DE OLIVEIRA

PALAVRAS-CHAVE: António Maria Lisboa, Poesia, Surrealismo, Literatura Portuguesa

Esta dissertação de Mestrado tem como tema a arte poética de António Maria Lisboa, poeta surrealista português. Dentro deste tema, trata de três assuntos principais, que correspondem aos três capítulos que constituem a dissertação – a Liberdade, desenvolvida no capítulo intitulado de «PLANO CIRCUNVALADO», o Amor literário, desenvolvido no capítulo intitulado de «INICIAÇÃO», e o Conhecimento poético, desenvolvido no capítulo intitulado de «ESTRELA» - e que são a base da «Metaciência», a arte poética de António Maria Lisboa.

No Capítulo I, é apresentada uma das grandes linhas orientadoras da “Metaciência” do poeta – a identificação de poesia enquanto escada para a Liberdade. Não sendo objecto de ensino, apenas pura prática da existência, nunca cerceável por um sistema, a poesia é para A. M. Lisboa veículo para a Totalidade cósmica.

Esta ideia, brotando de *A Afixação Proibida* e *Erro Próprio*, baseia-se no eterno devir da filosofia pré-socrática e nietzschiana, e afirma a fragmentariedade poética anunciada pelo Romantismo Alemão e que o Surrealismo cimentou com o seu cariz de jogo, sob o signo da amenização entre duas tradições – a órfica e a surrealista – numa concepção poética e artística comum.

No Capítulo II, é explanada uma segunda linha orientadora da teoria literária de António Maria Lisboa – a conceptualização do Amor como motor para a Liberdade, tendo por alicerce os textos de *Erro Próprio*, «Amor de Arthur Rimbaud, Mestre do Silêncio», e «Amor de Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont».

Esta noção de amor, não meramente afectivo mas literário, implica uma alquimia linguística, que António Maria Lisboa aplica aos seus modelos/heróis, Rimbaud e Lautréamont, e que sugere que a inscrição de um poeta na tradição se faz através da subversão dos seus clássicos e consequente superação da “angústia da influência”. Entrelaçada com a concepção surrealista de artista e com a metafísica do artista nietzschiana presentes (que traduzem arte por atrito e artista por criminoso), o Capítulo III debruça-se sobre a inscrição de António Maria Lisboa na tradição poética portuguesa como espelho do conceito de poeta que grita em *A Afixação Proibida*, *Erro Próprio* e *Algumas Outras Personagens* – o «Novo Amoroso» que se transforma em «Eterno Amoroso», moldado na afirmação da liberdade poética e subversão dos modelos literários, objectivado no facto de A. M. Lisboa se ter transformado em expoente do Abjeccionismo e caso de excepção na Literatura Portuguesa.

ABSTRACT

ANTÓNIO MARIA LISBOA, THE «ETERNO AMOROSO»

JOANA LIMA DE OLIVEIRA

KEYWORDS: António Maria Lisboa, Poetry, Surrealism, Portuguese Literature

The subject of this Masters dissertation is the poetic art of António Maria Lisboa, a Portuguese surrealist poet. Within this subject it focuses on three main topics, that match the three chapters of the dissertation – freedom, developed in the chapter entitled «PLANO CIRCUNVALADO», literary love, developed in the chapter entitled «INICIAÇÃO», and poetic knowledge, developed in the chapter entitled «ESTRELA» - that are the basis of the «Metaciência», António Maria Lisboa's poetic art.

In Chapter I, a major guideline of the poet's «Metaciência» is presented - the identification of poetry as a ladder to freedom. Not being subject to education, and just being pure practice of existence, never imprisoned by a system, poetry is a vehicle for reaching the cosmic wholeness, according to A. M. Lisboa. This idea, taken from *A Afixação Proibida* and *Erro Próprio*, is based on the eternal becoming of the pre-Socratic and Nietzsche's philosophy, and it stakes the poetic fragmentarity that was announced by the German Romanticism and cemented by Surrealism, under the sign alleviating between the two traditions - the Orphic and the surrealist – in a poetic and artistic design common to both.

In Chapter II, a second major guideline of António Maria Lisboa's literary theory is presented – the conceptualization of love as a vehicle to freedom, based in *Erro Próprio*, «Amor de Arthur Rimbaud, Mestre do Silêncio», and «Amor de Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont». This concept of love, not only nurturing but literary, implies a linguistic alchemy, that António Maria Lisboa does to his models and heroes, Rimbaud and Lautréamont, and that suggests that the inscription of a poet in the literary tradition is made through the subversion of his classics and through the consequent overcoming of the “anguish of influence”.

Intertwined with the development of the surrealist and Nietzsche's artist's metaphysics (giving art by friction and artist by criminal), Chapter III deals with António Maria Lisboa's inscription in the Portuguese poetic tradition as a mirror of the concept that this poet screams in *A Afixação Proibida*, *Erro Próprio*, and *Certas Outras Personagens* - the «Novo Amoroso» that turns into «Eterno Amoroso», shaped in the affirmation of freedom and poetic subversion of the literary models, targeted at the fact that A. M. Lisboa has turned into Abjeccionismo's exponent and that he is an exception in Portuguese Literature.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introdução..... | 11 |
| Capítulo I: O «Plano Circunvalado»..... | 17 |
| Capítulo II: A «Iniciação»..... | 44 |
| Capítulo III: A «Estrela»..... | 94 |
| Conclusão..... | 119 |
| Bibliografia | 127 |

«António Maria Lisboa ainda não está bem morto
apesar de tudo o que têm dito e escrito!»¹

¹ Os Quatro Elementos Editores, *in* texto distribuído à entrada da exposição «Três Poetas do Surrealismo» realizada de Maio a Julho de 1981, na Biblioteca Nacional, em Lisboa.

INTRODUÇÃO

Apenas vinte e cinco anos (1928 – 1953) bastaram para que, num ar contaminado pelo silêncio a que o regime ditatorial compelia, um poeta se distinguisse no raríssimo instrumento de subversão que foi o movimento surrealista português. Na demanda «de um impossível realizado»² viveu e morreu António Maria Lisboa, que o seu amigo, compilador e editor póstumo, Mário Cesariny, afirma como «o mais importante poeta surrealista português, pela densidade da sua afirmação e na “ *direcção desconhecida*” para que aponta»³. Esta classificação em tom de epitáfio afigurou-se-me clara ao longo do problemático e moroso mas compensador processo de leitura do autor que, apesar da sua juventude e morte precoce, legou uma obra vasta⁴ e misteriosa à Literatura Portuguesa.

No início deste processo, num momento em que ainda não existia a ideia de escrever uma tese, o caos hermenêutico e o sentimento de estar a ler magia entrelaçaram-se e privaram-me aparentemente de qualquer possibilidade de interpretação *correcta* da obra de António Maria Lisboa. A perturbação infligida pelas suas palavras encontrava compreensão nas considerações de António José Saraiva e Óscar Lopes acerca das primeiras - «a sua produção conhecida contém alguns dos mais surpreendentes textos do surrealismo português, mas que na maioria, talvez por morte precoce do autor, ou pela destruição de quase todo o espólio inédito, nos deixa sobretudo intrigados»⁵. Porém, rapidamente esta intriga, agora volvida em paixão, fez com que eu, apoiando-me em frases-chave de António Maria Lisboa, comesse a pensar sobre questões fundamentais da sua obra e meditasse numa forma de a desocultar.

Esta tese de mestrado apoia-se no estudo dos vários textos de Lisboa, e parte de *Erro Próprio*, um manifesto-conferência que, tendo sido lido em duas conferências (a 3 de

² Palavras de António Maria Lisboa lembradas por Mário Cesariny em António Maria Lisboa, «Dado Biográfico», in *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 3.

³ Ibidem.

⁴ Sendo uma triste impossibilidade recuperar os textos destruídos após a morte de A. M. Lisboa, como «Marfim», «Peixe», «Recordações de Infância», «Representação do Acto Falhado», e o livro *Máquina de Guerra* (assunto desenvolvido por Luiz Pacheco em *Textos de Guerrilha II*, e por Mário Cesariny na «Nota Prévia» da primeira edição da obra completa de Lisboa da Assírio & Alvim), considero como sua obra os textos estabelecidos, anotados e compilados por Mário Cesariny na Assírio & Alvim: *Afixação Proibida*, *Erro Próprio*, *Aviso a Tempo Por Causa do Tempo*, *Ossóptico e Outros Poemas*, *Isso Ontem Único*, *Exercício Sobre o Sono e a Vigília de Alfred Jarry*, *O Senhor Cágado e o Menino*, *Carta Aberta ao Snr. Dr. Adolfo Casais Monteiro*, *Introdução ao Estudo Sistemático de «Malaquias ou a História de um Homem Barbaramente Agredido»*, de Manuel de Lima ou Melhor: *Introdução à Acção Sistemática Adentro do Princípio de Malaquias*, *Cartas*, *A Verticalidade e a Chave*, «As Cinco Letras em Vidro», «Pequena História a Mais Fantástica dos Amorosos», «O Cadáver-Esquisito à Mesa Pé de Galo», e um conjunto de seis desenhos que Mário Cesariny intitulou de *Seis Poemas*.

⁵ A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996, p. 1056.

Março de 1950 na Casa da Comarca de Arganil e 30 de Março no Clube dos Fenianos no Porto), revela-se um dos mais importantes textos do Surrealismo português, na medida em que condensa os princípios do Surrealismo de Breton, e constitui uma verdadeira arte poética de António Maria Lisboa. Dividido em três partes, cuida de «situar eu-mesmo-múltiplo-único, (...) o Surrealismo e os Surrealistas, (...) a Poesia e o Poeta, (...) os e alguns artistas»⁶, confessando o Surrealismo, a noção de poesia, e o percurso poético que estão incrustados na sua obra.

Foi precisamente a partir da idealização do percurso poético sugerido nas páginas de *Erro Próprio* que comecei a pensar no movimento e nos *tópoi* da poesia de António Maria Lisboa, encontrando, com o decorrer da leitura, um símile entre o percurso poético idealizado e o percurso poético realizado por Lisboa. A «“ *direcção desconhecida*” para que aponta»⁷ clarificou-se e, explorando a identificação da poesia com devir, liberdade, amor, e ascese que está latente neste manifesto-conferência, desenvolvi a ideia de a poesia de António Maria Lisboa consistir em três momentos cruciais que correspondem aos três planos ou passos do percurso poético idealizado em *Erro Próprio* – o «PLANO CIRCUNVALADO»⁸, o plano da «INICIAÇÃO»⁹, e o plano da «ESTRELA»¹⁰ - sendo dedicado um capítulo da tese a cada um.

A tese terá então uma estrutural piramidal, para que cada um dos seus três capítulos sirva de base ao posterior, de um modo lógico, e construa a teorização do percurso poético de António Maria Lisboa – de abjeccionista no «PLANO CIRCUNVALADO», a surrealista e «Novo Amoroso» no plano da «INICIAÇÃO», a «Eterno Amoroso» no plano da «ESTRELA», num movimento exponencial de ascese poética. Tendo esta dissertação o propósito de ajudar a esclarecer a poesia de António Maria Lisboa e de indicá-lo como um caso único do Surrealismo português e da poesia portuguesa do século XX, escolhi intitulá-la de *António Maria Lisboa, o Eterno Amoroso* devido à minha crença de que este surrealista trilhou um percurso poético à margem dos seus companheiros, possibilitando a sua inscrição na tradição literária enquanto aquilo que ele define como «Eterno Amoroso»: um

⁶ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit, p. 38.

⁷ Mário Cesariny, «Dado Biográfico», in op. cit, p. 3.

⁸ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit, p. 42.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

poeta que, reciclando uma herança poética angustiante e de influência, constrói um imaginário, uma linguagem e uma arte poética verdadeiramente singulares.

Rodeado de vultos como Mário Cesariny, Pedro Oom, e Henrique Risques-Pereira (com quem assinou *A Afixação Proibida*, o manifesto do grupo surrealista dissidente), António Maria Lisboa distinguiu-se pelo original e inovador desenvolvimento das premissas surrealistas bretonianas, que, pela condensação e superação de uma memória literária tão devedora à tradição ocidental pré-clássica quanto à oriental, conferiu à sua obra poética um sabor a universo. Abraçando a retórica surrealista, onde todo o delírio estilístico conflui em sucessivos casamentos entre seriações caóticas, anagramas, anáforas, associações, paronímia, homonímia, aglutinações lexicais, pelo meio da escrita automática, e sob um signo abjeccionista, Lisboa ressuscitou – ainda que, com igual força, tenha sido caso único em Portugal –, uma mitologia e uma ontologia que remontam a eras ainda não tocadas pelo racionalismo socrático hoje dominante na cultura do Ocidente.

É precisamente sob esse signo abjeccionista e filosófico que construirei o primeiro sedimento da teorização sobre a poesia de António Maria Lisboa, o primeiro capítulo desta tese, o «PLANO CIRCUNVALADO». Tomando como premissa a definição que Lisboa faz do referido plano em *Erro Próprio*, desenvolverei o conceito de Abjeccionismo, e a forma como este surrealista português o tenta superar. Para tal, explorarei a noção de eterno devir de Heraclito presente em *A Afixação Proibida*, que, partindo da teorização do carácter fragmentário da poesia iniciada pelos românticos alemães e cimentada pelos surrealistas devido ao cariz de jogo da sua arte, identifica poesia com devir. Desse tema sobrevém a necessidade de abordar o poder da palavra poética enquanto fragmento da «Totalidade» e escada para a liberdade. Confirmarei que, não sendo objecto de ensino, apenas pura prática da existência, nunca cerceável por um sistema, a poesia torna-se para Lisboa sinónimo de amor, magia e desejo, vontade e liberdade, e veículo para a «Surrealidade». No seguimento da definição de poesia como liberdade, e do conceito de «Surrealidade», abordarei a concepção de poeta surrealista que António Maria Lisboa encarna – o poeta como um ser completamente livre, «Deus e Diabo»¹¹, criminoso, filho de Orfeu, dionisiaco, subversor da sociedade, mago que contacta com o lado oculto da realidade, a «Surrealidade», um niilista positivo que vai destruindo a tradição para depois a reconstruir.

¹¹ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 44.

O segundo sedimento e capítulo da tese, a «INICIAÇÃO», parte desta harmonização que António Maria Lisboa concebe entre o conceito de devir da ontologia heraclitiana, a filosofia do artista dionisiaco nietzschiana, a cultura órfica dos mistérios surgida da mitologia egípcia, e a tradição hermética que traduz arte por atrito e artista por criminoso e que descrê da morte devido à crença no eterno devir, abordada no primeiro capítulo. Explorando o segundo plano no percurso poético idealizado por Lisboa em *Erro Próprio*, e partindo das premissas de morte e ressurreição, desenvolverei sobre o amor do surrealista português, não meramente afectivo mas literário, e o conceito de alquimia literária e linguística, que António Maria Lisboa aplica aos seus modelos e heróis, Jean-Arthur Rimbaud e Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, em «O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio» e «O Amor de Isidore Ducasse Cmte. de Lautréamont». Esta sugere que a inscrição de um poeta na tradição se faz através da subversão dos seus clássicos e consequente superação da *angústia da influência*. Explorarei a convergência entre a noção rimboldiana de alquimia literária, a noção surrealista de jogo literário, e a noção de magia de António Maria Lisboa. Apresentarei António Maria Lisboa como «Novo Amador», definindo «Eternos Amadores» (Shakespeare, Rimbaud, Lautréamont) e «Novos Amadores» (surrealistas e António Maria Lisboa), indicando os últimos como poetas-magos, homens livres que têm como único compromisso o amor e que, criminosos e alquimicamente, subvertem a ordem instituída, abordando as infinitas possibilidades do amor surrealista como veículo para a liberdade, sinónimo de poesia.

Tendo provado António Maria Lisboa como a encarnação literária do «Novo Amador», no terceiro capítulo, no plano da «ESTRELA», defenderei a inscrição de Lisboa na tradição poética portuguesa como espelho do conceito de poeta que grita em *A Afixação Proibida*, *Erro Próprio* e *Algumas Outras Personagens* – o «Novo Amador» que se transforma em «Eterno Amador», moldado na afirmação da liberdade poética aprendida no «PLANO CIRCUNVALADO» e da subversão dos modelos literários realizada na «INICIAÇÃO», através da sua singular superação do Abjeccionismo. Demonstrarei que António Maria Lisboa é um poeta distinto, não só como surrealista nem só como abjeccionista, antes alguém que surrealisticamente “fez alquimia” com o abjecto, transformando o “vómito” em poesia ascética. Para tal efeito, desenvolverei acerca da busca da «Idade de Ouro» surrealista, de uma era passada de inocência, amor, justiça, e felicidade, metaforizada no «Fogo dos Séculos» de Lisboa. Este *tópos* alicerça outro - a singularidade do movimento de ascese, de influência oriental, impresso em *Ossóptico e Outros Poemas*, comprovando que, mesmo num meio abjecto como a ditadura, este poeta consegue sobreviver ao abjecto

através da criação de um quotidiano mágico que nos é devolvido sob a forma de poemas. Finalizarei com a desmitificação do ocultismo de António Maria Lisboa, estabelecendo pontos de contacto entre o surrealista e outros poetas portugueses cuja obra denota o mesmo pendor esotérico, e concluindo que é através do oculto, consubstanciado na poesia, que o poeta foge do abjecto, ideia provada na sua “autobiografia”, *O Senhor Cágado e o Menino*.

O que era primeiramente intriga volveu-se em amor ao longo dos meses em que esta tese foi escrita, após a leitura, análise, reflexão e descoberta da força da obra de António Maria Lisboa. É imperativamente sob o signo amoroso das suas palavras que arrisco uma premissa para esta dissertação tão passível de se equivocar:

«Minhas Senhoras e meus Senhores:

I

Nunca o caminho percorrido é o mais acertado logo que reavemos a nossa capacidade de autocrítica e nos imaginamos pelo outro que não percorremos. O percurso que não fizemos é sempre melhor, e o melhor que teríamos feito, só porque se pensa que se se pensasse não se faria. Nós sabemos: somos um erro - mas a consciência disso isola-nos do erro alheio. Qualquer que seja a conduta humana não é falsa nem verdadeira -.

É (embora se possa pensar e sentir sempre errada).»¹²

¹² António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 27.

Capítulo I:
O «PLANO CIRCUNVALADO»

«PLANO CIRCUNVALADO - No Regresso da Árvore de Sangue como, insisti, se pode ver com um novo par de lentes não carbonizadas, dois minúsculos desenhos, no plano acima descrito, conjugaram-se num outro representativo duma jovem desesperada. Dobrada a folha, os cabelos, os longos cabelos, perfuraram o lado não maculado da serpentina.»¹³

¹³ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 42.

«Liberdade. Amor. Poesia». É através da voz de Mário Cesariny em *Ama como a Estrada Começa*, o documentário de Perfecto E. Cuadrado, e em várias entrevistas dadas pouco antes da sua morte¹⁴, que o vulto mais mediático do Surrealismo português resume a tríade de valores que regeram o movimento em que este e o seu companheiro António Maria Lisboa se inscreveram. Embora não se conheçam entrevistas feitas a António Maria Lisboa, ou qualquer tipo de documento em que este explique claramente os fundamentos da sua poesia, esta tríade é enigmaticamente gritada ao longo da sua obra, em registo poético, conferencial, e de manifesto. A tese que me proponho a desenvolver, previamente esquematizada na Introdução, trata precisamente destes três *tópoi* na poesia de António Maria Lisboa – a Liberdade, o Amor, e a Poesia – respectivamente metaforizados pelo poeta no «PLANO CIRCUNVALADO», na «INICIAÇÃO», e na «ESTRELA» em *Erro Próprio*, um texto que, constituindo duplamente uma conferência e um manifesto, é considerado por Maria de Fátima Marinho em *O Surrealismo em Portugal* «um dos mais importantes manifestos do surrealismo português»¹⁵, e pela autora desta tese como o documento basilar para a compreensão da obra de António Maria Lisboa.

Não é difícil imaginar o espanto do público que, a 3 de Março de 1950 na Casa da Comarca de Arganil e a 30 de Março no Clube dos Fenianos Portuenses, ouviu a leitura de *Erro Próprio* por António Maria Lisboa, seguida da declamação que Mário Cesariny fez de vários poemas seus e de Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos, Henrique Risques Pereira, Mário Henrique Leiria, e Pedro Oom. A carta¹⁶ em que Lisboa relatou a conferência no Clube dos Fenianos Portuenses a Henrique Risques Pereira reflecte vividamente a ambiguidade do ambiente que se vivia no dito Clube – de um lado a incompreensão do texto materializada na «frieza» da sala¹⁷ e nos «aplausos clássicos da assistência»¹⁸, do outro lado a força do texto sugerida pela «tentativa de discussão feita pelos neo-realistas»¹⁹ e pela «insistência»²⁰ dos aplausos de um «sujeito vestido de preto»²¹.

¹⁴ Em entrevista a Vladimiro Nunes, Mário Cesariny afirma: «A liberdade, o amor, a poesia. É esta a tríade do Surrealismo, que vem colocar-se ao lado, ou à frente, da liberdade, igualdade, fraternidade, da Revolução Francesa. Era essa a nossa bandeira.» in *Semanário Sol*, 26/06/2006.

¹⁵ Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, p. 68.

¹⁶ António Maria Lisboa, *Cartas*, in op. cit, p. 184.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

Cuidando este texto, segundo a explicação de Lisboa, «situar eu-mesmo-múltiplo-único, (...) o Surrealismo e os Surrealistas, (...) a Poesia e o Poeta, (...) os e alguns artistas»²², deduz-se que a parte do público que aplaudiu classicamente não compreendeu minimamente a mensagem que lhe foi lida, e que o «sujeito vestido de preto que aplaudiu insistentemente»²³ partilhava com o conferencista o fervor pelo Surrealismo, tendo reconhecido nas suas palavras as premissas que André Breton afirmara nos seus manifestos.

Erro Próprio é, de facto, um documento em que estão embutidos os alicerces do Surrealismo bretoniano, nos quais se fundam o Surrealismo português e a arte poética de António Maria Lisboa, ideia sustentada por Maria de Fátima Marinho ao afirmar que «o manifesto *Erro Próprio* defende os princípios básicos teorizados por André Breton nos *Manifestes du Surréalisme* e praticados em alguns dos seus livros»²⁴. Esta autora faz «uma comparação sistemática entre o texto de António Maria Lisboa e os [manifestos] franceses»²⁵, estabelecendo vários paralelismos entre o poeta português e Breton que provam existir em *Erro Próprio* «referências que nos remetem directamente à mesma fonte»²⁶, a francesa. O conceito de amor, de Deus-Pátria-Família, de Surrealismo, de Surrealismo e Política, de Surrealismo e Ocultação, de Idade do Ouro, a importância da imaginação, e a presença dos elementos da Natureza presentes na obra de A. M. Lisboa são desmantelados por Maria de Fátima Marinho com as suas comparações certeiras²⁷ de

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit, p. 36.

²³ António Maria Lisboa, *Cartas*, in op. cit, p. 184.

²⁴ Maria de Fátima Marinho, in op. cit., p. 69.

²⁵ Maria de Fátima Marinho, in op. cit., p. 70.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Anoto as comparações sumariamente, facto que não dissuade uma consulta necessária a Maria de Fátima Marinho, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, pp. 70-77. Texto original:

«As semelhanças são tantas entre a comunicação de António Maria Lisboa e os textos franceses que poderemos continuar a comparar ponto por ponto, salientando apenas os tópicos principais:

a) Deus, Pátria, Família

- «Dá-se o abandono da Terra e dos valores que a conservam idêntica a si há milénios. Da Terra, da Pátria, da Família. O Poeta parte.»

- «Tout est à faire, tous les moyens doivent être bons à employer pour miner les idées de *famille*, de *patrie*, de *religion*.»

b) Definição de Surrealismo

- «Dentro dos nomes mais genéricos, mais amplos e capazes de abrigar as personalidades mais díspares, foi até hoje o Surrealismo que me apareceu, pois os seus princípios e, portanto, denominadores comuns são poucos e indistintos – automatismo psíquico, Liberdade, o encontro dum determinado ponto do espírito sintético, o Amor, a transformação da realidade, a recuperação da nossa força psíquica, o Desejo, o Sonho, a POESIA.»

- «SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.»

c) Surrealismo e Política

- «Na criação dum Partido existe a criação dum compromisso entre os que o compõem, o que, forçosamente, mais dia menos dia, lhe vem a cortar os passos, lhe vem negar a Necessidade duma Necessidade Imperiosa, lhe vem barrar um Desejo Intenso – e, uma vez por todas, o Compromisso do Poeta é com o AMOR e o acto um acto LIVRE NO TEMPO – ÚNICO!»

- Uma grande parte do Second Manifeste du Surréalisme faz uma análise crítica da actuação do Partido Comunista e da adesão e posterior abandono de alguns surrealistas de uma política marcadamente partidária e submetida a regras exteriores aos interesses propriamente surrealistas. António Maria Lisboa, como aliás os surrealistas portugueses de um modo geral, situa-se numa linha tipicamente bretoniana contra os surrealistas que se tornaram comunistas ortodoxos como Aragon e Éluard.

d) Surrealismo e Ocultação

- «Não se trata de negar o Surrealismo e os seus Princípios, mas de repor o Movimento e de me pôr em relação a ele. E tal como André Breton em 1929 (data do seu 2º Manifesto do Surrealismo) proponho a sua Ocultação, a sua verdadeira Ocultação – no verdadeiro sentido de OCULTAÇÃO.»

- «JE DEMANDE L'OCCULTATION PROFONDE; VÉRITABLE DU SURREALISME.»

e) Importância da Imaginação

- «Vida Imaginativa não é mais do que Vida Prática doutro modo e Vida Prática não é mais do que Vida Imaginativa duma forma inferior, ou seja: a acção decorre dentro dum círculo fechado e restrito e o esforço transformador não vai além de certas 'nuances' ou certa mobilidade nos quadros fixos pré-estabelecidos, impostos e aceites.»

- «Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi, c'est que tu ne pardonnes pas. (...) Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui peu être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit ; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (comme si l'on pouvait se tromper davantage.)

f) Procura da Idade do Ouro

- «A Futura Idade do Ouro, para muitos, será aquela em que o poder de compra deixe de existir para se contrapor o Poder de Posse independente do Ouro-Moeda. Mas para nós a Idade do Ouro Futura não é mais do que a Ressurreição Poética de todos os Homens!»

«ligações directas e inegáveis»²⁸ entre *Erro Próprio* e os manifestos franceses. Havendo quem aborde esta questão ainda mais profundamente, Isabel Cambra em *André Breton e António Maria Lisboa*²⁹, sugiro a leitura das suas considerações acerca do assunto, bem como de Maria de Fátima Marinho, na medida em que esta tese não se prende com o decalque das ideias bretonianas por António Maria Lisboa, um decalque que foi necessária e justamente notado e estudado, mas que, sendo comum aos surrealistas de um modo geral, é aqui entendido como um trampolim para a excepção em que a obra de Lisboa consiste.

Apesar da comparação de *Erro Próprio* com os manifestos franceses, Maria de Fátima Marinho salienta um «ponto inovador»³⁰ na poesia de António Maria Lisboa, o Abjeccionismo, que se afigura a base do percurso poético idealizado e realizado por A. M. Lisboa. O termo foi, no entanto, criado juntamente com Pedro Oom³¹ que, numa entrevista dada ao Jornal Letras e Artes³² em 1963, desenvolve acerca do conceito. Conquanto que Mário Cesariny tenha compilado vários textos de poetas portugueses com influências surrealistas na antologia *Surreal-Abjeccionismo*, sugerindo assim existir um movimento abjeccionista, não há um documento de Oom ou de A. M. Lisboa que firme o Abjeccionismo como um movimento, mas antes como uma posição poética que é particular a estes dois autores e que foi resumida numa questão - «Que pode fazer um

- «Dans un tel amour [refere-se ao filme de Dalí e Buñuel, *L'Âge d'or*] existe bien en puissance un véritable *age d'or* en rupture complète avec l'âge de boue que traverse l'Europe et d'une richesse inépuisable en possibilités *futures*.»

g) Conjugação do Sonho e da Realidade

- «Se a vida 'social' do Poeta nos pode parecer erradamente miserável, porque o é quase sempre economicamente, reparando bem vemos que mais ninguém sobre a Terra viveu a Verdadeira Vida, conjugação do Sonho e da chamada Realidade: a Surrealidade – pois foi nesta Vida que todos os poetas afinal viveram!»

- «Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peu ainsi dire.»

²⁸ Maria de Fátima Marinho, in op. cit., p. 77.

²⁹ Isabel M. L. Cambra, *André Breton e António Maria Lisboa*, dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1988.

³⁰ Maria de Fátima Marinho, in op. cit., p. 77.

³¹ Embora Maria de Fátima Marinho afirme que a criação pertence a Pedro Oom, este afirma que o Abjeccionismo «nasceu de longas conversas entre mim e António Maria Lisboa» in Mário Cesariny (org.), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 293.

³² Mário Cesariny (org.), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, pp. 291-295.

homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?»³³. Nessa entrevista Pedro Oom aproxima o Abjeccionismo de uma noção de posição poética, definindo-o como «uma atitude concebida para a sobrevivência do indivíduo sem lhe coarctar a livre floração da personalidade e, ao mesmo tempo, para lhe fornecer armas mentais que lhe permitam o afirmar-se eliminando os atritos que possam surgir entre ele e os outros indivíduos do agregado social a que pertence»³⁴, e revelando que este surge «numa sociedade dualista, dividida entre duas grandes forças antagónicas, em que cada uma se engrandece à custa da existência da outra»³⁵, restando ao poeta duas alternativas - «a angústia ou a abjecção»³⁶.

Quando lhe é pedida uma resposta para a referida pergunta central do Abjeccionismo, Oom responde com António Maria Lisboa: «sobreviver livre, possuir a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam não colaborando com elas»³⁷. A simbiose entre estes dois poetas na defesa do Abjeccionismo já se provara anteriormente, num momento em que «uma tremenda força reaccionária [cobria] de noite a poesia»³⁸, na segunda parte de *Erro Próprio*, dedicada ao conceito de abjecção e de superação de um regime político e de uma sociedade sufocantes³⁹. Aí A. M. Lisboa responde com um fulgor raro à ditadura da mesquinhez que critica, citando a pergunta de Oom:

³³ Mário Cesariny (org.), in op. cit., p. 292.

³⁴ Mário Cesariny (org.), in op. cit., p. 291.

³⁵ Mário Cesariny (org.), in op. cit., p. 292.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Mário Cesariny (org.), in op. cit., p. 293.

³⁸ Ernesto Sampaio, «A Única Real Tradição Viva», in *Surreal-Abjeccionismo*, Lisboa, Edições Salamandra, 1992, p. 68.

³⁹ Atenta-se na descrição de sufoco e prisão que Lisboa faz da sociedade ditatorial que o cerca feita na segunda parte de *Erro Próprio*: «O Homem move-se numa redoma fechada, sem oportunidades, não sabendo o que existe para além do vidro baço que o limita. O conhecimento é-lhe negado, a acção restringida, o pensamento embotado e a sensibilidade cloroformizada. Por fim falta-lhe a coragem para correr o risco da aventura. À tarde chega cansado - e assim todos os dias a reviver o cansaço. Um «salutar» determinismo económico e a sua rede grosseira, que apelidaram de materialismo, as suas Artes e as suas Letras e uma Feroz Esterilidade, veio acabar com o que de Grande existia em cada um e generalizar o que de mais mesquinho cada um pode comportar. Quase tudo nesta época encobre e sufoca o que em nós anda à flor da pele, o que connosco anda à superfície da Terra, digo: no contacto com os outros: - a nossa experiência pessoal, os nossos desejos mais íntimos, o acto espontâneo, livre e amoroso! Um processo policial é usado, não já só pela Polícia e Tribunais, o que lhes é próprio, mas pelos próprios «civis» na crítica, no contacto, no aperto de mão.» in António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, pp. 33-34.

«Uma mudança de rumo em TODOS e em TUDO não pode deixar de começar em nós individualmente. “Até que ponto pode chegar um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?” - frase que poderemos intitular de central. E esta posição de abjecção, de desespero irremediável, leva-nos à única posição válida: - SOBREVIVER, mas Sobreviver LIVRES, pois não existe sobrevivência na escravatura, mas na não aceitação desta. “Ser Livre” é possuir-se a capacidade de lutar contra as forças que nos contrariam, é não colaborar com elas.»⁴⁰

O fulgor deste excerto, em que António Maria Lisboa declara tanto o seu desespero, a sua abjecção, como a possibilidade da sua superação, a sua sobrevivência em liberdade, com a semântica-chave (de totalidade, através de «TUDO» e «TODOS», e de liberdade e sobrevivência, através de «SOBREVIVER» e «LIVRES») em letras maiúsculas, aponta para as considerações de Alfredo Margarido sobre a linguagem de Lisboa - «a poesia de António Maria Lisboa recusou-se sempre a uma sábia e prudente dosagem das palavras: só o desmedido lhe importava, pois obedecia a conceitos éticos que se afastavam do intermédio pequeno-burguês em que a poesia podia cair, quando alheada da exigência profunda do seu conhecimento»⁴¹. A sobrevivência almejada nas suas palavras não só tem tom de grito, também soa a fé, «pois se acredita que “c’est au fond de l’abjection que la pureté attend son heure”»⁴².

Deduz-se desta citação bretoniana, feita por Pedro Oom e decerto discutida com A. M. Lisboa, uma ligação entre Abjeccionismo e Surrealismo, baseando-se o primeiro no segundo. Para além de Oom indicar na referida entrevista que existem muitos pontos de contacto entre os dois, é de salientar que a sobrevivência que António Maria Lisboa grita na segunda parte de *Erro Próprio* se afigura como um sinónimo da própria palavra “surrealismo” na sua forma original, tal como escrita por Guillaume Apollinaire em 1917 – a partir de «sur-réalisme», um “sobre realismo”, A. M. Lisboa cria a sua palavra de ordem e resposta à pergunta central do Abjeccionismo enunciada por Oom, «sobreviver». O prefixo “sobre” não é o único ponto em comum entre Abjeccionismo e Surrealismo. Ambos têm o mesmo fim, «a transformação dos valores básicos da sociedade “moderna”, dita civilizada, através da transformação moral e espiritual do indivíduo isolado»⁴³, e ambos crêem «na

⁴⁰ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit, p. 34.

⁴¹ Mário Cesariny (org.), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, p. 272.

⁴² Mário Cesariny (org.), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, p. 292.

⁴³ Ibidem.

existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e a vigília, etc, deixam de ser contraditoriamente percebidos»⁴⁴. Porém, existe uma «diferença fundamental»⁴⁵ entre os dois – enquanto que o Surrealismo «diz que há um ponto do espírito onde as antinomias deixam de ser contraditoriamente apercebidas»⁴⁶, o Abjeccionismo diz que «duas proposições antagónicas não se podem fundir sem que logo nasça uma proposição contrária a essa síntese»⁴⁷.

Assim, o Abjeccionismo, construído sob os alicerces do Surrealismo, é um contraponto a uma «certa ‘pureza’ bretoniana»⁴⁸, e, crendo na infinitude das antinomias, não pretendendo «pintar o Mundo inteiramente a Branco e Preto»⁴⁹, como é afirmado em *Afixação Proibida*, acredita no surgimento eterno de novas antinomias, crença que se consubstancia em esperança, em fé. Sobreviver ao «ar [que] é um vómito» parece a A. M. Lisboa e a Oom a única saída possível do desespero, e a poesia o instrumento para perseguir esta superação, que tem de ser feita individualmente. Contudo, existem diferenças nas práticas abjeccionistas dos dois poetas. Mário Cesariny, em entrevista a Mário Santos, aclara a de Pedro Oom: «Ele refere-se à condição política. O que pode fazer esse homem? Pode suicidar-se, por exemplo. Pode sair para a rua, como os malucos, e matar uma data de gente. O que é que ele fez: meteu-se em casa. Uma vez fui a casa dele e fiquei gelado. Aquilo não era uma casa, era uma coisa despida de tudo, com uma flor de plástico no corredor: nada. O Pedro Oom desistiu de tudo e, no entanto ele escreveu um ou dois dos mais belos poemas que se escreveram na altura e depois foi para casa e acabou daquela maneira: um suicídio se não pessoal em relação a tudo. Aparecia poucas vezes»⁵⁰. Enquanto Pedro Oom se entrega à angústia, apesar de ter teorizado uma posição poética que tem como fim a superação da mesma, António Maria Lisboa tenta sobreviver.

Para atingir esta superação, esta transfiguração do desespero, A. M. Lisboa cria uma arte poética complexa que tem como pontos cardeais a liberdade, o devir, o amor, e a

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Mário Cesariny (org.), in op. cit., p. 293.

⁴⁹ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit., p. 17.

⁵⁰ In Jornal PÚBLICO, 19/01/2002.

poesia, construindo assim uma resposta à pergunta abjeccionista formulada por Oom. Esta resposta está latente em toda a sua obra mas, muito concretamente, na segunda parte de *Erro Próprio*, onde no início é feita uma alusão clara ao Abjeccionismo, como já foi constatado, e no fim é idealizado um percurso poético a cumprir para conseguir a superação dessa condição em que «o ar é um vómito». Esta ideia é partilhada com Maria João Cameira que, em *A Visão Imaginária do Feminino em António Maria Lisboa*, afirma serem dadas «três definições, sustentadas por imagens aparentemente absurdas, que resumem o que pretende ser o percurso poético do sujeito dentro desta poética»⁵¹ no final da segunda parte de *Erro Próprio*. O primeiro substrato do percurso poético idealizado por Lisboa é, então, o que dá nome a este capítulo, o «PLANO CIRCUNVALADO».

Servindo de premissa ao capítulo, este plano remete para a imagem de um fosso que circunda e isola um determinado espaço, o espaço do poeta que se prepara para iniciar o seu percurso na poesia. Maria João Cameira afirma que «O PLANO CIRCUNVALADO será o objectivo a atingir para o homem se situar na vida como um poeta»⁵², e esta tese, apoiando-se na ideia de Abjeccionismo presente na obra de Lisboa, considera que o «PLANO CIRCUNVALADO» é assim a primeira fase, o primeiro degrau do referido percurso poético. A definição que é feita do «PLANO CIRCUNVALADO» remete imediatamente para uma correspondência entre este e a «Árvore de Sangue», metáfora da árvore da vida, «símbolo da vida, em perpétua evolução, em ascensão para o céu, [que] evoca todo o simbolismo da verticalidade»⁵³ e «serve também para simbolizar o carácter cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração»⁵⁴. O *Dicionário dos Símbolos* acrescenta ainda que «a árvore põe também em comunicação os três níveis do cosmos: o subterrâneo, com as suas raízes abrindo caminho nas profundezas onde penetram; a superfície da terra, com o tronco e os primeiros ramos; as alturas, com os seus ramos superiores e o seu ponto mais alto, atraídos pela luz do céu»⁵⁵.

⁵¹ Maria João Cameira, *A Visão Imaginária do Feminino em António Maria Lisboa*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 1995.

⁵² Ibidem.

⁵³ Embora esta tese não pretenda dar uma interpretação simbólica da obra de António Maria Lisboa (nem haveria espaço para o fazer dada a quantidade de referências míticas da última), recorre sempre que considerar pertinente ao *Dicionário dos Símbolos* para clarificar certos conceitos que eram decerto aqueles em que o autor se apoiava para a criação. Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 89.

⁵⁴ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, in op. cit., p. 89.

⁵⁵ Ibidem.

Tendo esta simbologia como premissa, entende-se o «PLANO CIRCUNVALADO» como o início de um movimento vertical assente na sucessão de três planos – o subterrâneo, o da superfície, e o das alturas -, um movimento que evolui asceticamente, um espelho do percurso poético idealizado por Lisboa – o «PLANO CIRCUNVALADO», o da «INICIAÇÃO», e o da «ESTRELA». O «PLANO CIRCUNVALADO», o subterrâneo do percurso poético, encerra então três acções – primeiramente a visão de uma transformação, em seguida essa transformação, de dois desenhos num só desenho («dois minúsculos desenhos (...) conjugaram-se num outro representativo duma jovem desesperada»), e no fim, a partir dessa acção, a abertura de um novo caminho, o acesso a um novo plano, puro («os longos cabelos perfuram o lado não maculado da serpentina»). Estas acções, entrelaçadas, na medida em que as precedentes permitem as que lhes sucedem e validam-se por estas, representam uma necessidade e uma finalidade. A transformação dos dois desenhos em um, representando o ciclo de «morte e regeneração» inerente à «evolução cósmica» que a «Árvore de Sangue» simboliza, relaciona-se com a necessidade que um poeta que queira trilhar o percurso poético idealizado por Lisboa tem de conhecer o universo como um devir eterno, como constante reciclagem das coisas e dos seres, um universo em que tudo existe e é transformado como os desenhos referidos pelo autor, um universo em que não existem apenas duas antinomias, como sugerira Breton, mas um universo em que as antinomias são infinitas, como sugere o Abjeccionismo.

O despojamento da visão convencional (ocidental) do mundo permite um novo conhecimento do mundo, o mundo como transformação, e este conhecimento permite aceder a um outro plano, ao «lado não maculado da serpentina», à idealização assim metaforizada, consubstanciando-se estas três acções no primeiro degrau do percurso poético inscrito em *Erro Próprio*. Para atingir este plano inicial, para construir este fosso figurativo em torno de si mesmo, o poeta necessita de «criar barreiras, isolar-se da realidade comum e deixar de ver com “lentes não carbonizadas”»⁵⁶. Após este despojamento e esta construção de barreiras, estará preparado para cumprir as outras e ascender ao seu primeiro degrau desse percurso ascético que terminará no plano da «ESTRELA». Estará então preparado para assimilar ideias bebidas numa filosofia pré-socrática e no Romantismo alemão e resgatadas pelos surrealistas, ideias como o conceito de devir e como o conceito de fragmento literário, ideias que cimentarão o seu trilha poético e que estão implícitas em

⁵⁶ Maria João Cameira, in op. cit., p. 44.

Afixação Proibida. O primeiro conceito foi criado por Heraclito de Éfeso, filósofo pré-socrático que escrevia em tom de oráculo, e pode ser resumido numa expressão – *panta rhei* – que significa “tudo flui”.

Esta máxima heraclitiana afirma que o universo está em constante transformação, em devir, que tudo se modifica excepto o próprio movimento de transformação, que será eterno. Para ilustrar esta ideia, Heraclito dá o exemplo de um homem a atravessar um rio, defendendo a impossibilidade de isso suceder duas vezes, visto que este homem mudou desde a primeira travessia, tal como o rio, no qual correm águas novas: «o mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo do hoje». O homem não deixou de ser um homem, tal como o rio não deixou de ser rio, mas estão ambos transformados desde a primeira travessia, não é o mesmo homem nem é o mesmo rio, e essa transformação impede que um homem acesse duas vezes o mesmo rio. Ponha-se poesia no lugar de homem ou rio e inicia-se a desocultação da trama formal e ideológica da arte poética de A. M. Lisboa.

«A Grande Espiral do Devir gira eternamente»⁵⁷, primeira frase de *A Afixação Proibida*, condensa o conceito de devir. Deste movimento perpétuo, circular, sobrevém uma impossibilidade de finitude, a questão do inacabado, e, assim, o conceito de fragmento como totalidade interrompida, em devir. É de Heraclito o decalque da ideia do Cosmos enquanto reciclagem eterna de todos os elementos que são meros fragmentos constituintes de um todo que forma a unidade, e é dos românticos alemães a apropriação e aplicação deste conceito de fragmentação cósmica à literatura. Em *Afixação Proibida*, A. M. Lisboa sugere as suas influências, as fontes onde assenta o seu pensamento poético, salientando a importância dos «documentos anteriores à Antiguidade Clássica»⁵⁸, podendo ser assim a sua poesia inscrita numa corrente «de estirpe heraclitiana, manifesta sobretudo em momentos de transição e crise, que observa, concebe e reflecte um mundo caótico, desordenado, fragmentado, em perpétua mutação, irracional e por conseguinte irreduzível a categorias universais assentes, basicamente, no eixo causalidade-finalidade: uma ‘tradição’ reatada

⁵⁷ *A Afixação Proibida*, o manifesto do Grupo Surrealista Dissidente que inicia o livro de Lisboa, é assinado por Mário Cesariny, Henrique Risques-Pereira, e Mário Henrique Leiria. Porém, após a leitura de uma carta de A. M. Lisboa a Cesariny, recebida em 28-04-1950, documento que anuncia grande parte do texto de *Afixação Proibida*, servindo-lhe de esqueleto, conclui-se que, embora o manifesto na sua forma final tenha surgido de um diálogo entre os quatro surrealistas, foi largamente criado por António Maria Lisboa.

⁵⁸ António Maria Lisboa, *A Afixação Proibida*, in op. cit., p. 13.

enquanto fenómeno contemporâneo característico que se enquadra numa mais ampla tradição ‘vanguardista’, anti-clássica»⁵⁹.

O mundo abjeccionista de António Maria Lisboa é um mundo «de transição e crise», tal como fora o mundo dos surrealistas franceses nos anos 30, e tal como foi o de Friedrich Nietzsche no século XIX, sendo comum a todos estes fazedores de vanguarda o resgate da ideia de Heraclito. A aceção nietzschiana do conceito de devir - «torna-te quem tu és» -, aproximando-se do “mudar a vida” de Jean-Arthur Rimbaud (que será abordado no Capítulo II desta dissertação), permite a posterior formulação surrealista bretoniana - «mudar a vida, mudar o mundo». António Maria Lisboa abraça tanto o conceito original de devir como estas apropriações posteriores, por um lado tecendo formalmente as suas palavras sob um véu de fragmentariedade que frequentemente enubla a sua hermenêutica, e, por outro lado, servindo-se do conceito nietzschiano e rimbaldiano para servir o Abjeccionismo, transformando a sua vida prática nos limites do possível, na sobrevivência através da poesia.

Esta defesa do devir das coisas e dos seres sobrevém não apenas na primeira frase de *Afixação Proibida* mas no resto do manifesto. «Pensar na morte do organismo, tal como se apresenta, eis aí a sua função positiva»⁶⁰ remete para uma alteração do estado do organismo, a morte. Porém, esta morte não representa um fim, mas apenas mais uma fase na existência do organismo, tendo uma «função positiva»⁶¹, a mudança para um novo estado. António Maria Lisboa discorre acerca da «morte do organismo», indicando o processo que a envolve e precede, e essa reflexão como o «caminho para a solução dos mais profundos Mistérios do “Processus da Vida”»⁶². «Pensar na morte do organismo» é o ponto de partida para trilhar um percurso de conhecimento, um caminho que revele o lado inacessível, misterioso, da existência. E «pensar na morte do organismo» não é só pensar em morte, mas em morte e em ressurreição. O uso expressivo de maiúsculas em apenas duas frases de *Afixação Proibida*, aliado à força de pontos de exclamação no final das mesmas, revela os dois movimentos cruciais da existência do organismo, metáfora para todas as coisas e todos os seres presentes no universo:

⁵⁹ Perfecto E. Cuadrado, *Surrealismo em Portugal – 1934-1952*, Lisboa, Museu do Chiado, 2001, pp. 274-275.

⁶⁰ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit., p. 12.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem.

«ACABOU-SE A MATÉRIA!»⁶³

e

«RESSUSCITAR UM MORTO!»⁶⁴.

Considerando as referências que A. M. Lisboa faz aos «documentos anteriores à Antiguidade Clássica»⁶⁵, concretizados no mito de Osíris, longamente poetizado por si em *Afixação Proibida*, *Erro Próprio*, e *Isso Ontem Único*, esta sequência de morte e ressurreição assemelha-se à sequência que os filósofos órficos defendiam como o ciclo da existência. Nas teogonias órficas⁶⁶ inscreve-se a ideia de o início da História da Humanidade se ter dado com Cronos, e de Dioniso, filho de Zeus, ter sido assassinado, desmembrado e comido pelos Titãs seus antepassados. O motivo, a inveja. Só lhe tendo sobrado o coração, Dioniso renasce dele como um novo Dioniso. O castigo para os Titãs foi serem fulminados pelo relâmpago de Zeus. Pontilhadas de tanta poesia como a *Teogonia* de Hesíodo, as órficas narram o nascimento dos homens das cinzas titânicas que chovem sobre a Terra. Assim também a natureza criminosa na humanidade, por herança, eternamente enlaçada com o Dioniso digerido. Embora não haja referência directa aos órficos, em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche parece ter construído um Dioniso com características órficas. Uma das fontes epigráficas de Nietzsche para a criação do seu Dioniso é um conjunto de tábuas de ossos em Olbia, datadas do século V a.C., com enigmáticas inscrições: «Vida. Morte. Vida. Verdade. Dio(nísio). Órficos»⁶⁷. Para Nietzsche,

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 13.

⁶⁶ Refiro-me a *Teogonia Protogonos*, *Teogonia Eudemiana*, e *Teogonia Rapsódica*, conhecidas através dos sumários dos autores neo-platonistas.

⁶⁷ Para uma maior panorâmica desta ideia, vide M.S. Silk e J.P. Stern, J.P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, Cambridge U.P., 1981.

a alma, sendo dionisiaca, é divina, e o corpo, titânico, aprisiona a alma. A alma retornaria repetidamente à vida, atada à roda do renascimento, havendo um elemento imortal (Dioniso) na existência que não finda, passando de geração em geração, consubstancializando o eterno devir, e provando que a mitologia órfica formula explicitamente as teses da religião dionisiaca - a morte e ressurreição de Dioniso gera a crença numa vida pós-morte abençoada. Ele é a «vida eterna para além de todos os fenómenos»⁶⁸.

Este pequeno excursus sobre a construção nietzschiana de Dioniso prende-se com o símile que existe entre este deus e Osíris, o mito mais forte na obra tão mítica de António Maria Lisboa (possivelmente inspirado na obra bretoniana⁶⁹), tendo sido as características do segundo, que nos interessam, assimiladas pelo mito de Dioniso, segundo Plutarco. Tal como Dioniso, Osíris foi assassinado, cadavericamente retalhado, e lançado ao Nilo pelo seu irmão Seth, tornando-se símbolo do próprio rio. Plutarco afirma que «os sacerdotes mais esclarecidos não se contentam apenas em chamar Osíris ao Nilo (...), acrescentam que Osíris é o princípio e a força de tudo quanto é húmido, a causa de toda a geração e substância de todo o germe»⁷⁰ e acrescenta que «Dioniso, como soberano e senhor da natureza húmida, chama-se igualmente “yes”, *húmido*, sendo este deus o próprio Osíris: com efeito Helianicos disse ter ouvido os sacerdotes egípcios pronunciar a palavra Osíris, *Hysiris*, além disso insiste em chamar este deus sempre desta maneira, logicamente por causa da sua natureza e da descoberta que fez»⁷¹. Sendo assim dado por Plutarco como sinónimo de Dioniso, Osíris, o «Senhor da Eternidade», é também a encarnação da ressurreição. Para além das inúmeras referências a Osíris, A. M. Lisboa cita o mito de Ísis, mulher de Osíris, que buscando o marido morto pelo irmão Seth «devantava uma tumba em todo o sítio onde encontrava um pedaço de cadáver»⁷² para reconstituir na totalidade o deus desmembrado em fragmentos.

⁶⁸ Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, Lisboa, Relógio d'Água, p. 186.

⁶⁹ Isabel Cambra afirma que «em *Arcane 17*, Breton procura reatualizar o mito de Osíris e da iniciação, no contexto real que é a noite da 2ª Guerra Mundial. É provável que os surrealistas dissidentes tivessem tido algum modo de acesso a esse texto, daí que apontem como solução após o fim da matéria (que pode ser uma alusão ao neo-realismo, por exemplo), o mito de Osíris». Isabel M. L. Cambra, *André Breton e António Maria Lisboa*, dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1988, p. 109.

⁷⁰ Plutarco, *Ísis e Osíris*, Lisboa, Fim de Século, 2001, p. 43.

⁷¹ Plutarco, in op. cit., p. 45.

⁷² Ibidem, p. 26.

Osíris, símbolo do conceito de eterno retorno, devir, e ressurreição é apontado por António Maria Lisboa quando indica o «mecanismo» para o acto de «RESSUSCITAR UM MORTO!»⁷³ - «o mecanismo é simples: - grandes frutos esféricos de coqueiro e um objecto cilíndrico, tendo em cada extremidade dois nós de bambu, ficando somente, depois, a mudança de estado dependente das palavras mágicas, idênticas às que ressuscitaram Osíris»⁷⁴. Tal como no mito órfico de Dioniso e no mito egípcio de Osíris, em *Afixação Proibida*, de uma morte onde se acaba a matéria (o organismo) passa-se à ressurreição da morte (do organismo morto), sugerindo-se que «a Morte não é»⁷⁵ realmente, não representa a finitude, «é uma mudança de situação e condições de subsistência»⁷⁶, sendo possível subsistir, sobreviver à morte. A ligação entre os mitos referidos e a concepção de morte e ressurreição de A. M. Lisboa clarifica-se quando este refere que «a mudança de estado [está] dependente das palavras mágicas, idênticas às que ressuscitaram Osíris»⁷⁷. As palavras de ressurreição terão sido ditas por Ísis, deusa da sabedoria. Este discurso, aparentemente filosófico embora não o pretenda ser (o autor acautela: «espero que os meus auditores compreendam que não sou um erudito nem um filósofo, mas, sim, um longo diálogo»⁷⁸), articula-se com as ideias pré-socráticas de Heraclito (o devir, o mundo como fragmento), dos filósofos órficos (o mito da morte e ressurreição de Dioniso), e a sua própria arte poética abjeccionista com as ideias dionisiacas de Nietzsche, aplicando a estes vários conceitos de devir e do mundo como fragmento em constante mudança ao seu conceito de poesia.

A ressurreição é conseguida através das palavras mitificadas em Ísis e a magia que lhes é inerente é a magia do conhecimento. Conhecer a fragmentariedade do mundo é atingir o «PLANO CIRCUNVALADO», e ler os «documentos anteriores à Antiguidade Clássica» é ver o mundo «com um novo par de lentes não carbonizadas». À imagem destes, a obra de António Maria Lisboa reveste-se de um carácter fragmentário, não só devido à teorização que comporta acerca do assunto, mas também devido à sua estrutura formal. Esta dissertação segue a linha fragmentária que subjaz à obra de A. M. Lisboa para a

⁷³ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit., p. 12.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 33.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit., p. 12.

⁷⁸ Ibidem, p. 16.

analisar – fragmentariamente. Em *Afixação Proibida* e em *Erro Próprio*, os manifestos aqui abordados, os parágrafos não se sucedem de forma lógica, as ideias de A. M. Lisboa tropeçam umas nas outras, frequentemente ocultando-se devido à aparente falta de lógica discursiva, concretizando-se um caos aparente através da inclusão de metáforas tipicamente surrealistas entre frases simples como «ACABOU-SE A MATÉRIA!» e «RESSUSCITAR UM MORTO!». Porém, este caos é meramente aparente.

Depois dos românticos alemães, a escrita já não é tida nem como ordem nem como desordem, na medida em que estes, precursores da noção de fragmento que é cara a A. M. Lisboa, desejavam ultrapassar a ideia do caos literário. Em *L'Absolu Littéraire*, estão expostas as considerações de Friedrich Schlegel acerca do fragmento literário, identificado com a poesia romântica e identificada esta como uma «poesia universal progressiva»⁷⁹. Para além de «fundir em conjunto poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia de arte e poesia natural, tornar a poesia viva e social, a sociedade e a vida poéticas, poetizar o *witz*, preencher e saturar as formas de arte com toda a espécie de substância originárias da cultura, e animá-las com as pulsações do humor»⁸⁰, englobando assim «tudo o que é poético»⁸¹, a poesia romântica alemã e, assim, a escrita fragmentária «está ainda em devir; e é sua essência própria não poder senão devir eternamente e nunca se realizar»⁸².

Maurice Blanchot vê em Novalis e Schlegel a afirmação da escrita fragmentária como a ideia de um todo interrompido, mas lê também no pensamento romântico que a escrita fragmentária ultrapassa a própria dicotomia entre ordem e desordem, existindo já em potência no pensamento romântico o que se exceptua da universalidade (embora Blanchot critique Schlegel porque o seu pensamento se confina à universalidade) e que excede o todo. O pensador francês define fragmento literário: «le poème fragmenté est un poème non pas inaccompli, mais ouvrant un autre mode d'accomplissement, celui qui est un jeu dans l'attente, dans le questionnement ou dans quelque affirmation irréductible à l'unité. La parole de fragment n'est jamais unique, même le serait-elle. Elle n'est pas écrite en raison ni en vue de l'unité. Prise en elle-même, il est vrai, elle apparaît dans sa brisure,

⁷⁹ Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Anne Marie Lang, «Fragment 116», in *L'Absolu Littéraire: Théorie de la Littérature du Romantisme Allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 112.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

avec ses arêtes tranchantes, comme un bloc auquel rien ne semble pouvoir s'agréger.»⁸³

Não sendo um filósofo mas um «longo diálogo», António Maria Lisboa, filiando a sua obra nessa «poesia universal progressiva», nesse não se detém na dificuldade de definir o que é a escrita fragmentária⁸⁴ e simplifica este conceito numa palavra: «Liberdade». Para o surrealista português todas as coisas e todos os seres constituem a «Grande Espiral do Devir [que] gira eternamente», são fragmentos de um «Universo UNO E MÁGICO»⁸⁵ constantemente em construção, em fazer e desfazer, a morrer e a ressuscitar. A poesia não é diferente, a poesia é devir. Se uma frase de *Afixação Proibida* morre hermeneuticamente com a ocultação de outra que, recusando qualquer tipo de lógica textual, a sucede, logo ressuscita com outra que a desoculta através de uma referência em comum que a clarifica. O seu discurso abre «un autre mode d'accomplissement»⁸⁶. Uma descontinuidade discursiva sobrevém não só neste manifesto mas em toda a obra de A. M. Lisboa, tomando as enumerações, as repetições, as quebras, os hiatos, as interrupções, a reflexão sobre a escrita, a supressão das convenções, a ausência de finalidade, a valorização do pormenor, e a intensidade, o lugar convencional da ordem, do desenvolvimento, do preenchimento (enquanto impedimento do vazio), da ideologia do espontâneo, das convenções e dos géneros literários, da finalidade, da totalidade, e da fluidez de raciocínio.

O autor explicita esta descontinuidade em *Erro Próprio*, assumindo ter um processo «propositadamente complicado para não se poder soletrar qualquer que seja a posição do observador e do observado, mesmo empregando os processos Alquímico ou Cabalístico»⁸⁷. A fragmentação, a falta de lógica, e a descontinuidade do seu discurso resulta em que a obra de António Maria Lisboa saiba a universo. Conhecendo a poesia como algo impossível de aprender, impossível de ensinar, e, assim nunca cerceável por qualquer sistema, eterna como o tempo, A. M. Lisboa exclama-a como sinónimo de liberdade - «o conceito de Liberdade, quero dizer: o conceito, se há algum válido, de Poesia»⁸⁸. Esta é o

⁸³ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 452.

⁸⁴ Maurice Blanchot avisa a dificuldade de definir escrita fragmentária : «parole de fragment: il est difficile de s'approcher de ce mot. 'Fragment', un nom, mais ayant la force d'un verbe, cependant absent : brisure, brisées sans débris, l'interruption comme parole quand l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient.» in Maurice Blanchot, in op. cit., p. 451.

⁸⁵ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 46.

⁸⁶ Maurice Blanchot, in op. cit., p. 451.

⁸⁷ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 30.

⁸⁸ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 13.

caminho para a verdade. «A Poesia está na origem do símbolo, e na concentração sobre o objecto que, de súbito, é um ideal em si mesmo»⁸⁹ promete que a verdade e liberdade cósmica é a poesia e a própria poesia procurando-se. Brotando como via para a verdade, apresenta-se como a própria verdade num universo de aparência, fragmentário, enquanto imagem do mundo envolvente (e também de si mesma, daí brilhando o seu carácter reflexivo tradutor da modernidade) fragmentado. A poesia revela a verdade, sendo-a. A poesia é *alêtheia*.

António Maria Lisboa afirma que «toda a concepção quadrangular, esférica, circular, ou mesmo a transformação em espiral do Homem, são, e serão, sempre, uma visão parcial do domínio natural escavacado e repudiado continuamente, pelo próprio Homem, no seu avanço progressivo que se encaminha para a total compreensão poética do Cosmos»⁹⁰, implicando duas formas de compreensão do mundo – a racional (ainda que tome muitas formas de racionalidade), e a poética. A busca pela «compreensão poética do Cosmos»⁹¹ que A. M. Lisboa adivinha menospreza o racionalismo socrático. Quando este explica que ter consciência da função positiva da morte, e, portanto, da fragmentariedade cósmica «é o caminho para a solução de muitos dos mais profundos Mistérios do «Processus» da Vida»⁹², faz uma referência à religião de Mistérios que foi o Orfismo, descendente do culto a Ísis, e aos «Mistérios de Ísis e Osíris»⁹³. O autor reforça assim a ideia de terem sido «as palavras mágicas» de Ísis que «ressuscitaram Osíris», de ter sido a magia nelas incrustada que permitiu a ressurreição da morte, sugerindo existir uma sinonímia entre poesia e magia (desenvolvida no Capítulo II desta dissertação) que subjaz a um conhecimento poético das coisas.

Embora António Maria Lisboa não faça nenhuma referência clara a Dioniso, existe um sincretismo mitológico entre o Osíris egípcio e o Dioniso trácio, como vimos, na génese e na simbologia dos dois deuses, e ambos existiam em religiões de Mistérios, o culto a Ísis, e os mistérios órficos, respectivamente, sendo ambos baluartes da ressurreição e ambos caracterizados como criadores por Plutarco. Salientando que, no seu significado

⁸⁹ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 14.

⁹⁰ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 11.

⁹¹ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 11.

⁹² António Maria Lisboa, in op. cit., p. 12.

⁹³ António Maria Lisboa, «Estrela de Todas as Horas», in op. cit., p. 74.

original e grego, a palavra «poesia», *poiésis*, traduz o conceito de criação⁹⁴, e que a religião órfica e a filosofia órfica, criadas a partir da religião egípcia tão cara a A. M. Lisboa, se regem pelo deus da poesia por excelência, Orfeu, começa a desocultar-se a religião do surrealista português – a poesia.

Esta é a verdadeira ciência que permite o verdadeiro conhecimento. A poesia é «o saber esquecido, é o turbilhão de pequenas mãos de vidro no reflexo furioso do metal candente que formará as gotas do nosso pensamento»⁹⁵, um saber que será alcançado ritualmente pelo poeta que cumprir o percurso poético idealizado em *Erro Próprio*, um saber que, tal como nas cerimónias do culto a Ísis, é apenas dado a muito poucos. Estas constituem os Mistérios mais antigos, consistindo em práticas religiosas onde determinados segredos são revelados aos iniciados, através de encenações dramáticas, em que a cosmogonia e a natureza oculta eram personificadas por sacerdotes e neófitos que desempenhavam o papel de diferentes deuses e deusas, repetindo alegorias de passagens das vidas dos mesmos. Estes segredos deveriam ser incorporados nas doutrinas filosóficas e na vida quotidiana dos iniciados, prevendo uma vida ascética, celebrada nestes ritos secretos que garantiriam a libertação do quotidiano e a comunhão com uma realidade superior, divina.

Estes Mistérios alentaram o conceito de devir, depois castrado pela racionalidade socrática, pela qual tudo é explicável logicamente, inteligível, criticada implicitamente em vários textos de António Maria Lisboa e explicitamente em «creio que Sócrates ao tomar a cicuta pensou como eu. Ele tinha dado origem a todos estes enganos»⁹⁶. É Nietzsche que acusa a decadência ocidental a partir de Sócrates, em *O Nascimento da Tragédia*, pela criação da exigência de verdade no abstracto, a verdade sobre o próprio conceito, donde resulta a separação do intuitivo e conceptual, que a A. M. Lisboa não interessa, como é evidente quando afirma que «além da Poesia quase nada se encontra neste Deserto que parece ter

⁹⁴ Clara Rocha, apoiando-se em Thomas M. Greene (*Poésie et Magie*, Paris, Julliard, 1991), sintetiza a relação primitiva entre poesia e magia: «Greene procura o fundamento dessas relações na etimologia, na mitologia, na história literária e em algumas descrições etnográficas. No latim, os termos *carmen* e *cantus* significavam duplamente o poema e a fórmula mágica, o canto e o encantamento, e esse laço semântico está ainda presente em muitas línguas, românicas ou não. Também no grego as palavras *épodé* (canto, palavra mágica), ou *paíon* ou *paían* (canto solene, de súplica, fúnebre ou de vitória) e *poiéou* (radical de *poiêma* e de *poietês*) testemunham a relação existente entre a representação poética e a palavra mágica» in Clara Rocha, *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*, Lisboa, D. Quixote, 2002, p. 115.

⁹⁵ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit., p. 19.

⁹⁶ António Maria Lisboa, *Carta Aberta ao Snr. Dr. Adolfo Casais Monteiro*, in op. cit, p. 135.

sido esquecido pela Natureza. Deserto que provém da prática filosófica de pintar o Mundo inteiramente a Branco e Preto»⁹⁷. Clara Rocha explica que «António Maria Lisboa foi, entre nós, um dos mais consequentes defensores da utopia de um universo supralógico, liberto dos dualismos redutores característicos da tradição racionalista»⁹⁸. Esta autora acrescenta que «em *Afixação Proibida*, [A. M. L.] reiterou a crença “numa Realidade Absoluta, numa SURREALIDADE”, “na conjugação futura desses dois estados, na aparência tão contraditórios, que são o Sonho e a Realidade”, seguindo de perto a fórmula bretoniana. Em *Erro Próprio*, celebrou o paradoxo como impulso reunificado; fulcro do pensamento poético, aquele em que se dá a fusão dos planos dualísticos e a realidade é apreendida como um todo:

“O Pensamento Poético é para mim o único com valor porque é o único interessado na Realidade que se nos apresenta como um todo e não parcelada.”⁹⁹.

O único percurso que interessa ao autor percorrer é, portanto, poético.

Destruindo mito de religião – afirma que «o Mito [é] a realidade!»¹⁰⁰, mas que a religião lhe «limita os passos e o Horizonte para onde se dirige»¹⁰¹ -, A. M. Lisboa explicita a religião e a ciência como elementos castradores do total conhecimento do Cosmos, como «toda a concepção quadrangular, esférica, circular, ou mesmo a transformação em espiral do Homem»¹⁰² que «são, e serão, sempre, uma visão parcial do domínio natural escavado e repudiado continuamente, pelo próprio Homem, no seu avanço progressivo que se encaminha para a total compreensão poética do Cosmos»¹⁰³. Embora não pretenda substituir estes tipos de conhecimento - «atente-se que não nos propomos para ocupar o lugar que a Ciência, a Filosofia assim como todo o pensamento místico-religioso ocupam, ou seja: desalojar estas formas de conhecimento e daí, ou

⁹⁷ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit, p. 17.

⁹⁸ Clara Rocha, «Louvor e Simplificação do Surrealismo Português», in op. cit., p. 141.

⁹⁹ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit, pp. 30-31.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 46.

¹⁰¹ Ibidem, p. 30.

¹⁰² António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit., p. 11.

¹⁰³ Ibidem.

supostamente daí, desfraldarmos a nossa bandeira e iniciarmos os nossos passos. Trata-se antes de uma nova posição que ao negar as outras o faz com a simples presença»¹⁰⁴ - apenas o conhecimento poético é válido para A. M. Lisboa.

Tal como o Abjeccionismo crê na construção infinita de antinomias e não pretende «pintar o mundo inteiramente a Branco e Preto», António Maria Lisboa não se satisfaz com o conhecimento racionalista que explica o mundo cientificamente, crendo num «domínio natural» que o Homem repudiou através do racionalismo socrático, um domínio em que o enigma tem lugar. Vivendo num ar contaminado pelo silêncio votado pela ditadura, António Maria Lisboa está em conflito com esta. O homem que abraça o seu «domínio natural», forte, cedendo às pulsões e instintos originais, como os órficos faziam «num tempo em que se negava que o Homem estivesse em estado mórbido com hidratos no fígado»¹⁰⁵, é amachucado por uma sociedade que, segundo ele, não o chega a ser - «só existe uma Sociedade quando todos os seus componentes apelam para um único Objecto e, francamente, não é meu o Objecto para que apelam»¹⁰⁶. Assim acontece o ar que «é um vómito» e a necessidade de sobrevivência, concretizada neste primeiro degrau do caminho poético idealizado por si.

Armado com esta sabedoria pré-socrática e com esta crença anti-racionalista, A. M. Lisboa encontra-se no «PLANO CIRCUNVALADO», construindo um fosso que o distancia da sociedade que apela para um «Objecto» diferente daquele para que o autor apela. Se a primeira acção – usar «dentes não carbonizadas» - já foi cumprida, resta ao poeta ver a conjugação de dois desenhos, a transformação desses dois desenhos num outro, a morte desses dois desenhos ressuscitados num outro. O movimento impresso na definição do «PLANO CIRCUNVALADO» é o movimento do mito de Dioniso, do mito de Osíris, e da filosofia de Heraclito, revelando-se assim na metaforização do conceito de devir e de fragmento literário que subjaz à poética de A. M. Lisboa. Tendo sido desvendadas as duas primeiras acções, o uso de «dentes não carbonizadas» e a visão da conjugação dos «dois minúsculos desenhos» – o despojamento do racionalismo e a leitura dos «documentos anteriores à Antiguidade Clássica», e a compreensão da morte como sinónimo de continuidade, como predecessora da ressurreição, respectivamente –, debrucemo-nos sobre a terceira, a dobragem e a perfuração da folha de papel.

¹⁰⁴ António Maria Lisboa, *Operação do Sol*, in op. cit, p. 98.

¹⁰⁵ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit, p. 13.

¹⁰⁶ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit, p. 28.

O despojamento do racionalismo e o conhecimento da ontologia egípcia/órfica permitem a visão da perfuração de dois planos, e a imersão de um noutro. As duas primeiras acções permitem o acesso ao Surrealismo. Em «Le Surrealisme», Walter Benjamin fala numa «óptica dialéctica que reconhece o quotidiano como impenetrável e o impenetrável como quotidiano»¹⁰⁷. Tal como nas religiões de Mistérios, em cujas cerimónias os iniciados tinham acesso a verdades religiosas que deveriam ser aplicadas no quotidiano, no Surrealismo a oposição tradicional entre quotidiano e enigma desfaz-se, a penetração de duas esferas aparentemente inconciliáveis revela-se inevitável para este movimento e para A. M. Lisboa, visto serem, num «universo UNO E MÁGICO», uma só dimensão fragmentária. Questionar as fronteiras entre literatura e vida é um dos propósitos do Surrealismo. «Ísis e Osíris - a realidade misturada. Tudo é possível até a nossa própria vida!»¹⁰⁸ revela a singularidade com que António Maria Lisboa se apropriou desta questão surrealista, ilustrando-a com um mito que lhe é tão caro e que, sendo fundador de uma religião de mistérios que tentava concretizar essa imersão de dois planos em cerimónias iniciáticas, é magnificamente resgatado, revelando que este surrealista não o é simplesmente.

«Aqueduto»¹⁰⁹, «avião»¹¹⁰, «silêncio»¹¹¹, «cão»¹¹², «pés»¹¹³, «operários»¹¹⁴, «dedos»¹¹⁵, substantivos concretos comuns na linguagem quotidiana, são palavras tão mágicas quanto «pirâmide»¹¹⁶, «Brilhante-Estrela-Sem-Destino»¹¹⁷, «metafísica»¹¹⁸, «Cavalo-Triângulo»¹¹⁹,

¹⁰⁷ Walter Benjamin, «Le Surréalisme», in *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, p. 131.

¹⁰⁸ António Maria Lisboa, *Certos Outros Sinais*, in op. cit., p. 112.

¹⁰⁹ António Maria Lisboa, «Cadame», in op. cit., p. 81.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ António Maria Lisboa, *Issa Ontem Único*, in op. cit., p. 85.

¹¹⁶ António Maria Lisboa, «Poema do Começo», in op. cit., p. 63.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ António Maria Lisboa, «Vírgula», in op. cit., p. 70.

¹¹⁹ António Maria Lisboa, «Poema do Começo», in op. cit., p. 63.

«Índias»¹²⁰, «planetas»¹²¹ que são palavras tão quotidianas como «automóvel»¹²², «pátio»¹²³, «menino»¹²⁴, «peixe»¹²⁵, «cabelo»¹²⁶, palavras tão mágicas como «Torre Gelada»¹²⁷, «morte»¹²⁸, «vampiro»¹²⁹, «eternidade»¹³⁰, «elefante»¹³¹, «oiro»¹³². Quer-se que a casualidade dos exemplos traduza a casualidade da imersão do misterioso no banal, do onírico no empírico, como motor da destruição do conceito de realidade, criação da surrealidade, donde se verte «a Ideia da Totalidade duma Vida Única»¹³³, permitida pela «conjugação futura desses dois estados, na aparência tão contraditórios, que são o Sonho e a Realidade»¹³⁴, para a plena crença surrealista «numa Realidade Absoluta»¹³⁵ que é então a surrealidade. Benjamin, caracterizando a escola em que Lisboa se inscreve, dita que tudo em que o Surrealismo toca se integra nele, trampolim do institucionalizado real para o surreal que se desvenda então realidade e verdade, realizado numa «pura prática da existência», filosofia aplicável à vida, alicerce da sobrevivência abjeccionista de A. M. Lisboa.

Friedrich Nietzsche foi profícuo no tratamento da relação entre verdade e metafísica do artista na sua obra mais antiga. As referidas tábuas de ossos órficas, base da sua concepção de artista dionisiaco, insinuam uma conexão entre eternidade e ascese

¹²⁰ António Maria Lisboa, «Projecto de Sucessão», in op. cit., p. 64.

¹²¹ António Maria Lisboa, «Acento», in op. cit., p. 65.

¹²² António Maria Lisboa, «Poema», in op. cit., p. 57.

¹²³ António Maria Lisboa, «Sétimo Poema», in op. cit., p. 79.

¹²⁴ António Maria Lisboa, «Estrela de Todas as Horas», in op. cit., p. 74.

¹²⁵ António Maria Lisboa, «Sétimo Poema», in op. cit., p. 79.

¹²⁶ Ibidem.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ António Maria Lisboa, *Isso Ontem Único*, in op. cit., p. 86.

¹²⁹ António Maria Lisboa, «Uma Vida Esquecida», in op. cit., p. 59.

¹³⁰ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», in op. cit., p. 78.

¹³¹ António Maria Lisboa, «Rêve Oublié», in op. cit., p. 67.

¹³² António Maria Lisboa, «Conjugação», in op. cit., p. 62.

¹³³ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit., p. 16.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ibidem.

poética pela subversão, atentando-se no facto de, segundo a *Teogonia de Protogonos*, Orfeu, fundador mitológico da poesia, ter sido mandado assassinar por Dioniso. Em *O Nascimento da Tragédia*, e seguindo a tradição eurípidiana de *As Bacantes*, este deus representa a cidade invertida, a marginalidade, o crime, a subversão pela qual, através da embriaguez (relacionável com o celebrado uso do haxixe e do ópio pelos surrealistas, também referido por Walter Benjamin em «Le Surrealisme») induzida, e de pequenos ritos fragmentários se atinge a verdade, o uno primordial. É possível estabelecer uma analogia entre Dioniso, e portanto, Osíris, e o poeta surrealista que força o atrito, destrói conceitos de um modo niilista positivo, reconstrói o Cosmos, crendo na impossibilidade da sua destruição dada a sua eternidade. O seu carácter perigoso inscreve-se no ideal do poeta de António Maria Lisboa que certas frases não desmentem – «é natural que o Poeta seja, por vezes, acusado de libertino e chamado à responsabilidade por incitar ao crime. A sua envergadura e pressentimento das verdades é uma obra futura»¹³⁶.

Supondo uma dada afinidade intertextual, quer pelo conhecimento dos mitos referidos, quer pela concepção de artista impressa em ambas as obras, a possibilidade de mudança social pela poesia graças ao carácter visionário do poeta perpassa tanto em *O Nascimento da Tragédia* quanto na *Poesia* de António Maria Lisboa, facultando-se a abertura de uma esfera a outra dita antagónica. «Há verdadeiramente em todos estes esforços um ponto único: o esforço vital para aperfeiçoar a poesia que tende a transformar a sociedade fechada em sociedade aberta»¹³⁷ salienta-o. O poeta, tal como Dioniso, é então móbil da subversão da concepção tradicional e escolar da poesia. O corte dá-se para o futuro com alicerces do passado, com a consciência de que os dois tempos são o mesmo momento enquanto fragmentos na «Grande Espiral do Devir». Em «e, em vários momentos, o Poeta reconhece nas conchas, nas escamas e nas fibras vegetais essa matéria especificamente subversiva que tem a Cor do Futuro»¹³⁸, A. M. Lisboa aponta para a visão em jeito de premonição de que o poeta se arma e que lhe permite o heroísmo de guiar a humanidade, rematada ao escrever «acreditamos que jamais o homem será escravo enquanto houver um só Poeta, isolado e ignorado que seja, a reclamar a si mesmo a decisão ou indecisão magníficas»¹³⁹. Intui-se então a crença de que só o poeta consegue ver o aparente terror da

¹³⁶ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit., p. 13.

¹³⁷ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit., p. 13.

¹³⁸ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit., p. 14.

¹³⁹ António Maria Lisboa, *Certos Outros Sinais*, in op. cit., p. 111.

existência, a fragmentação num universo que é um puzzle em constante fazer e desfazer, com a consciência de que o único modo de representação verdadeiro de tamanha aparência é o próprio fragmento poético. Clara Rocha salienta que para A. M. Lisboa «o pensamento poético só é comparável, na sua irracionalidade, no seu poder reunificador e no seu carácter iniciático, ao pensamento mágico»¹⁴⁰, justificando «o fascínio dos surrealistas pela alta ciência»¹⁴¹, e afirma que «o projecto surrealista tem, de facto, uma dimensão esotérica, na medida em que acredita numa vidência, na possibilidade de ultrapassar o mundo real, medíocre e limitado»¹⁴², ideia que sustenta a noção de poesia como revelação, magia, e rito, e a noção de pensamento poético como via mágica para a verdade.

Ao afirmar que «os Poetas são os únicos “filósofos” que podem dizer o que falta (dizer e fazer) - à “fixação da realidade” prefere-se uma cada vez mais funda e vertiginosa conquista do conhecimento do homem que o mesmo é dizer do Universo, pois este é a projecção do Homem e o Homem a Concreção do Universo a um *Ponto*»¹⁴³, António Maria Lisboa declara o destino do que é ser poeta e o seu próprio destino poético. O poeta, que tem de dizer e fazer «o que falta», prepara-se para se tornar Universo, para saber que ele mesmo é Universo. E o poeta parte. O poeta parte «da Terra, da Pátria, da Religião, da Família. O Poeta parte. Em todos os momentos se desconhece e em todos se reconhece. O acto de se ressuscitar alguém é o acto de dar vida ao objecto amado, por isso ele mata para amar, ele destrói-se para se ver, ele queima para que nasça»¹⁴⁴. Para que se consiga reconhecer como Universo, para que se saiba como fragmento de uma totalidade de fragmentos que constituem o Universo inteiro, é necessário um «abandono da Terra e dos valores que a conservam idêntica a si há milénios»¹⁴⁵, é necessário que cave um fosso à sua volta, e que se afaste do conhecimento e da percepção convencional.

Neste abandono o poeta encontra-se no «subterrâneo» da imagem da Árvore da Vida, da «Árvore de Sangue», vê o mundo com «dentes não carbonizadas», lê o mundo através de «documentos anteriores à Antiguidade Clássica», aprende o mundo e aprende-se

¹⁴⁰ Clara Rocha, «Louvor e Simplificação do Surrealismo Português», in op. cit., p. 142.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ António Maria Lisboa, *Certos Outros Sinais*, in op. cit., p. 112.

¹⁴⁴ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 34.

¹⁴⁵ Ibidem.

a si como devir, aceita o mundo e aceita-se a si como fragmento. Neste abandono o poeta encontra-se no «PLANO CIRCUNVALADO», onde vislumbra outras realidades e uma interpenetração mágica de duas realidades distintas - «a conjugação futura desses dois estados, na aparência tão contraditórios, que são o Sonho e a Realidade»¹⁴⁶ - reunião esta que bretonianamente originará «uma Realidade Absoluta, (...) uma SURREALIDADE, se é lícito dizer-se assim»¹⁴⁷. Neste abandono o poeta mune-se de uma estética libertária, surrealista, e, vislumbrando os «Mistérios do “Processus” da Vida», pressente a poesia como liberdade, como veículo para a «Surrealidade», e «o poético acto [como] todo aquele liberto de esquemas morais impostos, portanto essencialmente LIBERTÁRIO (no sentido de libertador) e AMOROSO (no sentido de posse do amado)»¹⁴⁸. Neste abandono o poeta vislumbra a poesia como magia, como transformação, e decide participar numa cerimónia misteriosa que lhe possibilita ganhar uma «compreensão poética do Cosmos». Neste abandono o poeta, e António Maria Lisboa em concreto, rejeita um «suicídio pessoal em relação a tudo» e flores de plástico no corredor de sua casa, rejeita a resignação a que Pedro Oom se dedicou, segundo as palavras de Mário Cesariny, e escolhe «SOBREVIVER – mas Sobreviver livre». Neste abandono o poeta vislumbra o seu amor à poesia e prepara-se para subir um degrau no percurso poético imaginado em *Erro Próprio*. Neste abandono o poeta prepara-se para a sua «INICIAÇÃO».

¹⁴⁶ António Maria Lisboa, *Afixação Proibida*, in op. cit., p. 16.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 31.

Capítulo II:
A «INICIAÇÃO»

«INICIAÇÃO - A Ogiva é a cor da Borboleta, o Pássaro o voo da Casa Distante, o Cão o uivo da Árvore de Nuvens, o Fantasma recria a memória das Noites Fantásticas e o Luar forma nos corpos Longas Incisões que atravessam os Pólos da Terra.».¹⁴⁹

¹⁴⁹ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 42.

Depois de, no Capítulo I, ter abordado o pendor e intuito filosófico da obra de António Maria Lisboa, que Carlos Filipe Moisés anunciara ao escrever que aí «confluiriam filosofia e poesia, reatando assim a tradição pré-socrática»¹⁵⁰, neste Capítulo II mostrarei que, tendo sido retomadas «também outras tradições confluentes numa outra tradição “surrealista” que também António Maria Lisboa reconhece e postula»¹⁵¹, aquele que Mário Cesariny sugere como «o mais importante surrealista português»¹⁵² personifica «o poeta-vidente, o poeta-mago, o poeta-sacerdote (ou seja: o poeta-filósofo)»¹⁵³. Esta personificação será revelada através do amor literário do poeta. Fruto da teoria dos «NOVOS AMOROSOS» e dos «ETERNOS AMOROSOS» presente em *Erro Próprio*, e baseada na concepção surrealista de artista explicitada no primeiro capítulo, no «PLANO CIRCUNVALADO», esta noção de amor, não meramente afectivo, implica uma alquimia literária, que António Maria Lisboa aplica aos seus modelos e heróis poéticos, Jean-Arthur Rimbaud, e Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont. Pretendo provar que esta alquimia literária, para além de apontar para a singularidade da obra de Lisboa na poesia portuguesa, é a concretização da «INICIAÇÃO» e a realização de António Maria Lisboa como «NOVO AMOROSO».

Título e premissa deste capítulo, a palavra «INICIAÇÃO» é analogamente o segundo degrau nesta pirâmide imaginária que conceptualizo para descrever o percurso poético que António Maria Lisboa defende em *Erro Próprio* e materializa com a sua obra. De um «PLANO CIRCUNVALADO» o poeta ascende a um plano de «INICIAÇÃO», cuja definição condensa a filiação estilística e o núcleo da acção poética iniciática de A. M. Lisboa. Podemos visualizar dois momentos distintos nessa definição: num primeiro momento, ela é constituída por metáforas tipicamente surrealistas¹⁵⁴ («A Ogiva é a cor da Borboleta, o Pássaro o voo da Casa Distante, o Cão o uivo da Árvore de Nuvens») e inscreve António Maria Lisboa no Surrealismo. Num segundo momento, as três formas

¹⁵⁰ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1977, pp. 343-381.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² António Maria Lisboa, «Dado Biográfico», in *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 3.

¹⁵³ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1977, pp. 343-381.

¹⁵⁴ Segui a definição de metáfora surrealista dada por Perfecto E. Cuadrado: «A poesia surrealista baseia-se na utilização preferencial de um determinado tipo de imagens assentes na associação, por analogia, de realidades afastadas, naturalmente dissociadas e aparentemente incompatíveis.» (Perfecto E. Cuadrado, «Uma divagação final (mais) abjectamente académica: notas sobre a poesia surrealista (portuguesa)», in *A Única Real Tradição Viva*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 40.)

verbais que implicam acção («recria», «forma», «atravessam») explicitam a acção do poeta, metaforizado em «Fantasma», que, recriando uma «memória», uma tradição, em vez de apenas a lembrar, a transforma.

Este hermetismo na definição dada por A. M. Lisboa é apoiado pela semântica convencional de «INICIAÇÃO» que explicita a participação de alguém numa religião de Mistérios, como o culto a Ísis ou os mistérios órficos. Apesar de estar envolta numa mitologia obscura, que frequentemente enubla a hermenêutica da sua obra, a religião de António Maria Lisboa é a poesia. E este segundo plano, este degrau imaginado, trampolim para a «ESTRELA»¹⁵⁵, tem como cerne a estreia na experiência poética, consubstanciada numa magia e numa alquimia literárias que Lisboa concretiza amorosamente. Depois de «criar barreiras, isolar-se da realidade comum e deixar de ver com “lentes não carbonizadas”»¹⁵⁶ no «PLANO CIRCUNVALADO», e inventando uma arte poética em que poesia é sinónimo de liberdade, António Maria Lisboa teoriza o amor como instrumento de libertação da insatisfatória condição humana, como escada para a união primordial do Homem com o Cosmos. É pelo «AMOR» que se «prevista a LIBERDADE!»¹⁵⁷. Essa teorização toma a forma de uma «pequena comunicação»¹⁵⁸ em tom de aviso ao manifesto-conferência *Erro Próprio*, onde Lisboa compõe um pequeno tratado sobre a metafísica do poeta. Encontrando o seu sinónimo em «AMOROSO», o poeta poderá ser considerado «NOVO AMOROSO» ou «ETERNO AMOROSO» consoante a fase do percurso poético em que se encontra.

Pautando-se esta «INICIAÇÃO» por uma transformação da tradição operada pelo poeta, creio existir uma correspondência directa entre este plano e o estado de «NOVO AMOROSO». Em tom de nova messiânica, António Maria Lisboa anuncia a chegada dos «NOVOS AMOROSOS», iniciados nessa religião que é a poesia, através do Amor e do jogo, num movimento de ascese, atingiriam a Liberdade e transformar-se-iam em «ETERNOS AMOROSOS». E consequentemente anuncia-se a si mesmo como «NOVO AMOROSO»:

¹⁵⁵ Plano que tomará toda a nossa atenção no Capítulo III desta dissertação.

¹⁵⁶ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 42.

¹⁵⁷ António Maria Lisboa, op. cit., p. 86.

¹⁵⁸ António Maria Lisboa, op. cit., p. 27.

«(...) não quero deixar no vosso esquecimento a vinda dos NOVOS AMOROSOS que sairão num dia próximo, da última estrela deste universo e hão-de aparecer revestidos de plumagem de pássaros numa cratera minúscula aberta numa flor. Quem os vir reparará com espanto nos jogos novos em que eles forçosamente estarão empenhados e nos voos magníficos que farão para além dos montes próximos.»¹⁵⁹

O instrumento para a «INICIAÇÃO» será o Surrealismo, o único movimento que «dentro dos nomes genéricos, mais amplos e capazes de abrigar as personalidades mais díspares»¹⁶⁰ lhe «apareceu»¹⁶¹ enquanto tradução de «automatismo psíquico, Liberdade, o encontro dum determinado ponto do espírito sintético, o Amor, a transformação da realidade, a recuperação da nossa força psíquica, o Desejo, o Sonho, a POESIA»¹⁶². A anunciação, repetida ao longo da sua obra, de um amor esotérico, de um amor mágico, surgido das estrelas, é também a anunciação dos surrealistas, «empenhados» em «jogos novos», sendo feita neste excerto uma clara alusão ao carácter lúdico dos jogos surrealistas, colectivos ou individuais, à vontade de experimentação que caracteriza todo o movimento e que permite inventar uma nova realidade, uma surrealidade, e, assim, voar «para além» do quotidiano, «dos montes próximos». Se «o jogo desinteressado é a pura paixão»¹⁶³, como sugeriu Maurice Blanchot, jogar, surrealizando, significa amar.

Outros traços surrealistas poderão ser encontrados na caracterização dos «NOVOS AMOROSOS». O carácter fragmentário da sua poesia e da poesia surrealista em geral parece expresso na consciência que os «NOVOS AMOROSOS» revelam possuir acerca do devir, ao desconhecerem «o Presente, o Passado e o Futuro porque se conhecem tão intimamente que o tempo não vem e se viesse viria fundido num só movimento de mão ou num leve repousar de cabeça»¹⁶⁴. Esta consciência aproxima novamente António Maria Lisboa dos «NOVOS AMOROSOS», se recordarmos o vigor das palavras partilhadas com Mário Cesariny n' *A Afixação Proibida* acerca do carácter fragmentário do Cosmos e da poesia, que abordámos no Capítulo I. Dotados de uma sabedoria antiga resgatada pela

¹⁵⁹ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 23.

¹⁶⁰ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 36.

¹⁶¹ Ibidem.

¹⁶² António Maria Lisboa, in op. cit., p. 37.

¹⁶³ Maurice Blanchot, *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969.

¹⁶⁴ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 23.

vanguarda surrealista, os «NOVOS AMOROSOS» nasceram dos elementos da Natureza, de estrelas e satélites, sugerindo existir num estado primitivo, mágico.

«Filhos do Sol e da Lua nasceram do Fogo. Quando se banham no Mar nas Noites de Lua Cheia é ainda o Fogo que os beija unidos no meio do Mar. E quando passam transparentes a correr entre os Bosques é também o Fogo que os une como liames a arder.»¹⁶⁵

Essa sabedoria, implícita neste excerto, é antiquíssima, e prova o interesse de Lisboa em fazer da sua obra poética um laboratório de alquimia literária. «Filhos do Sol e da Lua nasceram do Fogo»: esta curta genealogia dos «NOVOS AMOROSOS» é inspirada e quase decalcada a partir de «O sol é seu pai, a lua sua mãe»¹⁶⁶, uma das primeiras frases da *Tábua de Esmeralda*, mitologicamente escrita por Hermes Trismegisto, o texto que deu origem à alquimia islâmica e ocidental, no qual estaria inscrita a crença numa só substância original comum a todos os seres e os meios para nela se operarem transmutações. Este “documento” que Éliphas Lévi, autor que António Maria Lisboa terá lido¹⁶⁷, considera como sendo «toda a magia em uma só página»¹⁶⁸, faz parte dos escritos herméticos, uma colecção de obras cuja autoria é geralmente atribuída a Hermes Trismegisto, o deus egípcio Tot, frequentemente identificado com o deus grego Hermes, ambos os deuses da escrita e da magia nas suas respectivas culturas. A este decalque encadeia-se o facto de o hermetismo, resumível no estudo e na prática da expansão da consciência humana até à consciência divina, penetrando assim nos mais profundos mistérios da vida, ter ficado conhecido como “iniciação” no Oriente, indicando que a teoria literária baseada no amor com que A. M. Lisboa inicia *Erro Próprio* (epigrafiado com uma frase de Paracelso, famoso alquimista renascentista) advém da noção de magia de Hermes Trismegisto.

A definição convencional aponta a alquimia como tendo origem na expressão árabe “al khen” (الكيمياء ou الخيمياء, de raiz grega “alkimya”), que significa “o país negro”,

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Tendo a *Tabula Smaragdina* surgido nos textos *Kitab Sirr al-Khaliqa wa Sanat al-Tabia* (650 d.C.), *Kitab Sirr al-Asar* (800 d.C.), *Kitab Ustuqus al-Uss al-Thani* (século XII), é a partir de *Secretum Secretorum* (1140 d.C.), o egípcio *O Segredo dos Segredos*, que traduzo «Pater ejus est Sol, mater ejus Luna» por «O sol é seu pai, a lua sua mãe», o quarto ponto do tratado hermético.

¹⁶⁷ Há várias referências a Éliphas Lévi na obra de A. M. Lisboa.

¹⁶⁸ Éliphas Lévi, *História da Magia*, São Paulo, Pensamento, p. 74.

nome consagrado ao Egipto na Antiguidade, e consistindo numa mistura entre religião e ciência com três objectivos – transmutar metais inferiores em ouro, obter o Elixir da Vida, e alcançar a Pedra Filosofal. Porém, vários autores indicam que, acerca da aurificação, «os filósofos [identificados como alquimistas por Éliphas Lévi], por precaução, escreveram coisas diversas, a fim de que os ignorantes, querendo só o ouro e a prata, fossem enganados...».¹⁶⁹ Yvette Kace Centeno, em *Literatura e Alquimia*, clarifica estas noções, e, afirmando que «A matéria das obras, alquímica ou literária, é a matéria da vida»¹⁷⁰, aproxima-nos da ligação que acredito existir entre a alquimia e a poesia de António Maria Lisboa.

Embora a autora admita que «o objectivo da alquimia era a produção da Pedra Filosofal», rapidamente explica que «a procura da Pedra é o equivalente da perfeição, do conhecimento e identificação com o Absoluto»¹⁷¹. Na tradição alquímica tudo é símbolo. Os elementos essenciais para a aurificação – mercúrio, enxofre, e sal – não são matéria, mas antes fases para a obtenção do ouro, que seria o símbolo da pureza e não o metal em si, como defende «Serge Hutin, no seu livro sobre a alquimia (...): “A terminologia alquímica tinha um sentido figurado e designava o «Ouro Espiritual».” A finalidade da alquimia não era a procura do ouro material: era a depuração da alma, a metamorfose mística do espírito.»¹⁷² Esta ideia da alquimia como processo de depuração gnóstica é sustentada por mais fontes, como exemplifica Y. K. Centeno. «“Esta disciplina antiga consiste”, segundo Eugene Canseliet, “em separar constantemente o falso de toda a vida, o impuro de todas as coisas, que por consequência e lentamente progridem para o sublime e para a pureza”. É exactamente o que diz Martinus Rulandus no seu *Lexicon Alchemiae*: “Alchimia est separatio impuri a substantia puriore.”»¹⁷³

Ao reescrever em *Erro Próprio* as palavras de um deus que iniciaram a prática da magia hermética, António Maria Lisboa reinventa não só este texto místico mas a noção de alquimia intrinsecamente ligada ao conceito de pensamento poético que interessa ao poeta A. M. Lisboa. Clara Rocha explicita-o, afirmando que «António Maria Lisboa foi, entre os

¹⁶⁹ B. Valentin, *Les Douze Clefs de la Philosophie*, Ed. de Minuit, Paris, 1956.

¹⁷⁰ Y. K. Centeno, *Literatura e Alquimia*, “Ensaio”, Presença, Lisboa, 1987, p. 7.

¹⁷¹ Y. K. Centeno, in op. cit., p.12.

¹⁷² Y. K. Centeno, in op. cit., p.14.

¹⁷³ Y. K. Centeno, in op. cit., p. 13.

surrealistas portugueses, aquele que mais longe se aventurou na iniciação cabalística, propondo-se mesmo, conforme testemunha em carta a Mário Cesariny, chegar a uma “metaciência”, a partir da síntese das suas leituras. Ao pensamento hermético foi Lisboa procurar alguns símiles que lhe permitiram descrever o poeta como um oficiante e a poesia como uma transmutação alquímica: “O Poeta é um Mago porque faz da contraditória Realidade a Nova Realidade”¹⁷⁴. A definição de Lisboa transmuta a convencional, feita através de químicos, numa alquimia literária, feita através do verbo poético, e que tem como objectivo transformar o poeta de «NOVO AMOROSO» em «ETERNO AMOROSO», fazer com que este se inscreva na tradição literária, e viva a «Verdadeira Vida».

Enquanto Sarane Alexandrian afirma que «l'alchimie est une invention gnostique»¹⁷⁵, António Maria Lisboa prova-o. A apropriação do quarto princípio hermético no começo de *Erro Próprio* serve para Lisboa se apresentar como um poeta-mago, e também para que a hermenêutica do seu manifesto-conferência seja semelhante à destes textos mágicos, cujo estilo e forma frequentemente dificultaram a sua compreensão. Será possível achar parecenças entre *Erro Próprio* e os textos herméticos – em ambos existe ocultação de várias fases do processo alquímico, perífrases elaboradas, muitas referências mitológicas ocultas, palavras que lidas em voz alta produzem outra palavra, a omissão de partes do processo alquímico fazendo-se apenas referência a um autor que tenha escrito sobre elas, e desordem das operações alquímicas.

Para além das semelhanças referidas, o esquema do percurso poético que António Maria Lisboa defende – «PLANO CIRCUNVALADO», «INICIAÇÃO», «ESTRELA» - assemelha-se e parece corresponder aos “três tradicionais estádios do caminho místico: Purgação, Iluminação, União”¹⁷⁶, ou do caminho alquímico em *nigredo*, *albedo*, e *rubedo*. A fase da «INICIAÇÃO» de A. M. Lisboa parece corresponder à «Iluminação» hermética, ao *albedo*, na medida em que, tendo como instrumento um «vocabulário hermético [que], por vezes tão confuso, não esconde senão uma única realidade: a da progressão em direcção à luz»¹⁷⁷, na descrição dos «NOVOS AMOROSOS», António Maria Lisboa procede à «revelação e descrição sábia do agente criador do fogo pantomorfo, do grande meio do

¹⁷⁴ Clara Rocha, «Louvor e Simplificação do Surrealismo Português», in op. cit., p. 142.

¹⁷⁵ Sarane Alexandrian, *Histoire de la Philosophie Occulte*, Paris, Gallimard, Seuil, 1972, p. 137.

¹⁷⁶ Y. K. Centeno, *Literatura e Alquimia*, “Ensaio”, Lisboa, Presença, 1987, p. 13.

¹⁷⁷ Ibidem.

poder oculto, da luz astral numa palavra»¹⁷⁸, agente mágico que em *Erro Próprio* corresponde ao «NOVO AMOROSO», o poeta alquimista que nasceu «do Fogo e para o Fogo»¹⁷⁹, beijado pelo Fogo, e que é unido pelo Fogo a outros «NOVOS AMOROSOS». Atravessando o Fogo toda a existência e caminho do «NOVO AMOROSO», e iniciando António Maria Lisboa a sua arte poética com referências a um texto hermético, identifico o Fogo pantomorfo de *Erro Próprio* com o de Hermes Trismegisto e, conseqüentemente, com a luz dos textos alquímicos, metáfora de conhecimento, pureza, e perfeição. Éliphas Lévi explica que, na *Tábua de Esmeralda*, «Hermes ensina depois como desta luz que é também uma força pode fazer-se uma alavanca e um dissolvente universal, em seguida também um agente formador e coagulador»¹⁸⁰, ideia partilhada por Heraclito¹⁸¹. Assim, nesta fase da «INICIAÇÃO», os «NOVOS AMOROSOS» são impulsionados pelo Fogo para atingir o Fogo em si, a pureza e perfeição poéticas, metaforizadas na «ESTRELA», transformando-se em «ETERNOS AMOROSOS».

Os «NOVOS AMOROSOS» são seres poéticos em devir, e o seu caminho, tal como o processo de alquimia literária e depuração gnóstica que António Maria Lisboa propôs e concretizou, é um laboratório e um labirinto. Para além de identificar o Amor e a Liberdade, enquanto «elementos míticos»¹⁸², como «procedimentos poéticos»¹⁸³ para os surrealistas, tal como o fizeram Perfecto E. Cuadrado e Fernando J. B. Martinho, Tânia Martuscelli, em *A Singularidade de António Maria Lisboa na Poesia Portuguesa*, lembra as palavras de J. B. Martinho relativamente à faceta gnóstica da poesia de António Maria Lisboa, que julgo muito justas: «A Poesia seria para ele [António Maria Lisboa] “essencialmente uma espécie de caminho para a gnose, com o concurso dos ‘símbolos mágicos’, da ‘Cabala’, da Magia”, o que tornaria o poema um “lugar de operações mágicas,

¹⁷⁸ Explicação de Éliphas Lévi para o quarto ponto da *Tábua de Esmeralda* in Éliphas Lévi, *História da Magia*, S. Paulo, Pensamento, p. 74.

¹⁷⁹ Tânia Martuscelli, in op. cit., p. 23.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Heraclito afirma o fogo como o princípio de todas as coisas e como o elemento transformador do Cosmos: «todas as coisas se trocam a partir do fogo a partir de todas as coisas, como do ouro as mercadorias e das mercadorias o ouro» in Heraclito, *Fragments Contextualizados*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005, p. 144.

¹⁸² Tânia Martuscelli, *A Singularidade de António Maria Lisboa na Poesia Portuguesa*, Dissertação apresentada à UNICAMP, São Paulo, 2002, p. 23.

¹⁸³ Ibidem.

de aparições, de transmutações, um autêntico ‘Laboratório Mágico’».¹⁸⁴ É precisamente essa a tese que defendemos e desenvolvemos mediante a análise da teoria amorosa de A. M. Lisboa – a sua poesia é um caminho para o conhecimento, e esse trilho é feito de alquimia literária, de apropriações e transmutações de textos anteriores, que transformam a sua obra num «Laboratório Mágico»¹⁸⁵.

Depois da genealogia dos «NOVOS AMOROSOS», a imagem que lhe sucede, dos «NOVOS AMOROSOS» correndo pelos bosques, ligados pelo Fogo, unidos aos elementos, construindo a Natureza numa Nova Natureza, que, de tão livre e lata, abrange todo o Universo, e permitindo que, quando em união com ela, possam caminhar para «outros Universos Ignorados», sugere o carácter labiríntico da poesia de António Maria Lisboa:

«Na madrugada transmutam a Natureza e com ela constroem um Novo Sol onde se abrigam e desejam a Nova Natureza do dia seguinte para fazerem um Novo e Magnífico Sol. E assim até se erguerem do leito de nuvens e caminharem pelo seu pé na reconquista de outros Universos Ignorados. E assim até que a Verdadeira Vida de que somos abortos seja erguida sobre os alicerces de que eles são os portadores esplêndidos.»¹⁸⁶

A transfiguração impressa nestas linhas é poética, e traduz as diversas fases da criação artística baseada na experimentação. Através dela o poeta, «NOVO AMOROSO», construtor de «um Novo Sol», resguardado na subversão e na força da «Nova Natureza», tenta incessantemente uma segunda e uma terceira e uma quarta transmutação da obra de arte, metaforizada no Sol, símbolo de Fogo e de luz, de verdade e conhecimento. Note-se que para António Maria Lisboa a construção de um «Novo e Magnífico Sol», de uma vanguarda que se transformará em tradição, nunca será o auge da experiência poética. Apesar de o «NOVO AMOROSO» se encontrar num «leito de nuvens», a ascense plena apenas acontecerá quando ele for capaz de passar a uma nova fase da criação poética, aquela em que, caminhando para a «ESTRELA», para «Universos Ignorados», carregue os «alicerces», a possibilidade, da «Verdadeira Vida». Se concordarmos com a concepção de Y.

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ António Maria Lisboa, *Cartas*, in op. cit., p. 199.

¹⁸⁶ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 23.

K. Centeno que identifica labirinto com «um lugar sagrado de transformação»¹⁸⁷, com «um laboratório» onde «se coagula, se dissolve, ora a terra, ora a água, faz-se passar a matéria do negro ao branco, para poder chegar ao fim da Obra»¹⁸⁸, e um «símbolo de percurso, da Busca e da Via na sua totalidade»¹⁸⁹, poderemos compreender esse «Laboratório Mágico» que J. B. Martinho concebe como labiríntico. António Maria Lisboa, criando um complicado trilho poético para os «NOVOS AMOROSOS», à imagem dos escritos herméticos, faz da sua obra labirinto.

Após descrever o movimento fulcral dos «NOVOS AMOROSOS», o autor de *Erro Próprio* explica como teve conhecimento desta teoria, iniciando uma narração da fonte da sua teoria amorosa, delírio onírico ou aventura surrealista despoletada pela acção de desenhar «duas figuras»¹⁹⁰, num local «apoético por excelência»¹⁹¹. Cremos que a descrição que António Maria Lisboa faz da sua epifania, futura teoria amorosa, é um exemplo perfeito da sua surrealidade, já que decorre de uma «Realidade Absoluta»¹⁹², apenas possível através da imersão do mistério na banalidade, do onírico no empírico, como agente da destruição do conceito de realidade, operando a «conjugação futura desses dois estados, na aparência tão contraditórios, que são o Sonho e a Realidade»¹⁹³, noções copiadas de André Breton.

O relato desta epifania inicia-se num lugar onde a poesia é nula, metáfora do «PLANO CIRCUNVALADO», com o nascimento de um acto «espontâneo, livre e amoroso»¹⁹⁴ - tão absurdo quanto o desenhar rabiscos (Lisboa) ou o sair para a rua e começar a disparar tiros (Breton) - que lhe possibilita o acesso a um novo nível de existência poética. Num «instante»¹⁹⁵, inicia-se a subida na pirâmide da metafísica do poeta. E esta acontece sem esforço nem chave; para aceder ao próximo degrau é apenas

¹⁸⁷ Y. K. Centeno, in op. cit., p. 98.

¹⁸⁸ Y. K. Centeno, in op. cit., p. 100.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 24.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² António Maria Lisboa, *A Afixação Proibida*, in op. cit., p. 16.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 34.

¹⁹⁵ António Maria Lisboa, Ibidem, p. 24.

necessário agir, ser-se capaz de um acto livre, possibilitado pelo desregramento total tentado num «PLANO CIRCUNVALADO». Esta ideia, depois de ser várias vezes afluída na primeira parte de *Erro Próprio*, é gritada por Lisboa quando escreve «uma vez por todas, o Compromisso do Poeta é com o AMOR e o acto um acto LIVRE no TEMPO-ÚNICO!»¹⁹⁶.

Para além da correspondência entre as «Noites de Lua Cheia» do prólogo de *Erro Próprio* e as «Noites Fantásticas» de «Luar» contidas na descrição da «INICIAÇÃO», que indica o estado iniciático como o inerente ao «NOVO AMOROSO», no prólogo de *Erro Próprio* existe outra referência que aponta para a mudança do «PLANO CIRCUNVALADO» para o plano da «INICIAÇÃO», para a transformação do homem comum em «NOVO AMOROSO», materializada em António Maria Lisboa e metaforizada na Árvore de Luz. Após ter passado «o umbral»¹⁹⁷, e assim penetrado num novo plano, Lisboa depara-se com uma «Árvore de Luz» no «centro do Largo, que conhecera doutra forma»¹⁹⁸, enquanto «Árvore de Sangue», elemento-chave do «PLANO CIRCUNVALADO», como se verificou no Capítulo I desta dissertação.

A transformação da caracterização desta árvore, de sangue em luz, relata um movimento de purificação, mesmo que esta não seja concluída, muito semelhante ao descrito pelos tratados alquímicos, representando o sangue as impurezas do *nigredo* a nível alquímico e do «PLANO CIRCUNVALADO» a nível poético, e representando a luz a purificação do *albedo* a nível alquímico e da «INICIAÇÃO» a nível poético. E o registo da epifania termina com a visão de um novo plano, o propósito do sonho, o seu fim, onde, «ao centro»¹⁹⁹ tal como a «Árvore de Luz», está «o Fogo dos Séculos»²⁰⁰, substituindo-a neste novo e derradeiro plano poético. Estando o sujeito poético ladeado pelo Sol e pela Lua, sugere-se a imagem de uma árvore genealógica em que «o Fogo dos Séculos» é simultaneamente o berço e o «point-suprême» dos «NOVOS AMOROSOS», e, assim, a

¹⁹⁶ António Maria Lisboa, *Ibidem*, p. 37.

¹⁹⁷ António Maria Lisboa, *Ibidem*, p. 24.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ António Maria Lisboa, *Ibidem*, p. 25.

²⁰⁰ *Ibidem*.

metáfora da «ESTRELA», onde habitam os «ETERNOS AMOROSOS»²⁰¹, que tocam a «Verdadeira Vida»²⁰².

Neste labirinto onírico António Maria Lisboa cria uma imagem aparentemente absurda, com um tom de humor negro raramente registado na sua obra mas que parece essencial para a sua compreensão, em que anões se perseguem com «pequenas forquilha»²⁰³, circularmente, no esforço de se ferirem e de se tornarem mais visíveis. Ainda que a descrição dos «NOVOS AMOROSOS» seja complexa e textualmente anterior, parece ter sido teorizada a partir da visão destes anões que, num movimento contínuo, em devir, se usam mutuamente para que possam persistir num ciclo de agressão e fortalecimento. O acto de ferir o outro, ao contrário do que seria esperado, não acarreta qualquer tipo de dor, antes um fortalecimento do que fere, já que a sua arma aumenta de tamanho, e a vivificação do que é ferido, se torna mais brilhante. Esta é a descrição de um crime aparentemente amoroso, em que não existem vítimas, semelhante à acção desempenhada pelos «NOVOS AMOROSOS». Sendo-lhes intrínseca a relação entre maravilhoso e amor, como espelhos que permitem reflexos mútuos (o maravilhoso atinge-se amorosa e artisticamente; os «NOVOS AMOROSOS» só o poderão ser pelo corte de amarras com o quotidiano e imersão no maravilhoso), o amor desponta enquanto procura ascética em tom de expedição iniciática da «Verdadeira Vida»²⁰⁴.

Mário de Cesariny, que colocou os seus esforços na organização e clarificação da obra de António Maria Lisboa, disse acerca do Grupo Surrealista Dissidente que «À palavra de Rimbaud: “La vraie vie est absente”, juntamos o axioma mágico da grande conspiração contra a permanência das coisas, guilhotina de amor sobre a infantilidade dos gestos de repouso: “No círculo da sua acção, todo o verbo cria o que afirma.”»²⁰⁵. A poesia de António Maria Lisboa, desvelada no movimento de corte e engrandecimento dos anões de *Erro Próprio*, é essa guilhotina de amor. Toda a sua palavra, transformadora, é um gesto subversivo de amor, e a sua viagem na palavra poética uma digressão profunda na metafísica do poeta surrealista que, como «NOVO AMOROSO», previamente liberto do

²⁰¹ António Maria Lisboa, *Ibidem*, p. 26.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ António Maria Lisboa, *Ibidem*, p. 24.

²⁰⁴ António Maria Lisboa, *Ibidem*, p. 23.

²⁰⁵ Mário Cesariny (org.), in op. cit., pp. 155-156.

objecto num «PLANO CIRCUNVALADO», o guilhotina magicamente, e que, afirmando os seus cânones poéticos de uma forma pouco convencional na tradição literária, através da sua destruição e reconstrução se volve em «ETERNO AMOROSO», inscrevendo-se ele mesmo na tradição.

Através da riqueza com que reinventa o mundo, pressente-se na sua obra uma «Potência Poética»²⁰⁶, que Lisboa acusa faltar aos «pobres diabos»²⁰⁷ que «apenas se apercebem (ou só disso quiseram ou só disso são capazes) da riqueza das imagens, da aparente leviandade, e irresponsabilidade, do bonito ou das liberdadezinhas no pintar, versejar, esculpir, amar ou vegetar»²⁰⁸. Todavia, António Maria Lisboa sabe que nem a particularidade da sua poesia nem a originalidade do Surrealismo do qual Breton foi o Papa nasceram de geração espontânea. E, em jeito de equação, se recordar a estrondosa herança poética em cima da qual se cimentou e cresceu uma das últimas vanguardas do século XX é homenagear, é amar,

«O surrealismo é (...) o HOMEM LIVRE E APAIXONADO!»²⁰⁹

Partindo da descrição ontológica de «acto poético»²¹⁰ como «todo aquele liberto de esquemas morais impostos, portanto essencialmente LIBERTÁRIO (no sentido de libertador) e AMOROSO (no sentido de posse do amado)»²¹¹, António Maria Lisboa identifica poesia com Surrealismo, acto poético com acto surrealista, e consequentemente Surrealismo com liberdade e amor. Indiciando ser influenciado pelo «aparecimento duma estética chamada do Absurdo, e não só desta como de várias outras encostadas ao que os Surrealistas fizeram»²¹², António Maria Lisboa dá «exaustiva importância a toda a acção Mágica»²¹³, identificada assim como acto poético e surrealista por ser «Impositiva,

²⁰⁶ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 47.

²⁰⁷ Ibidem.

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ António Maria Lisboa, Ibidem, p. 38.

²¹⁰ António Maria Lisboa, Ibidem, p. 31.

²¹¹ Ibidem.

²¹² António Maria Lisboa, Ibidem, p. 47.

²¹³ Ibidem.

Transformadora, Sintética, Diabólica, Convulsiva»²¹⁴. Esta adjectivação assertiva aponta para a ideia de que, tendo por verdade que «o acto de se ressuscitar alguém é o acto de dar vida ao objecto amado, por isso ele mata para amar, ele destrói-se para ver, ele queima para que nasça»²¹⁵, A. M. Lisboa nos aparece como um dos anões do delírio surrealista de *Erro Próprio*, que, executando uma acção poética «Transformadora», mágica, alquímica, aparentemente «Diabólica», e praticando a sua máxima segundo a qual «os homens são fortes desde que defendam o que amam»²¹⁶, está absorvido no esquema amoroso de destruição e reconstrução, pelo qual defende o anão, metáfora do modelo poético que ama.

O amor potencia o humano – redimensiona o reflexo dos seres e das coisas amadas que, abdicando da sua condição individual, se fundem com a imagem desejada, inscrevendo-se na «Grande Espiral do Devir» que «gira eternamente». Identificado com Liberdade, não resume a afectividade à esfera dos seres animados, e condena o poeta a ser «ele mesmo Deus e Diabo MAGNETICAMENTE FUNDIDOS PELO DESEJO E VONTADE DE AMAR E ODIAR!»²¹⁷. Desta noção de amor sabem os franceses Jean-Arthur Rimbaud, paradigma da metáfora surrealista *avant-vague*²¹⁸, e Isidore de Ducasse, Conde de Lautréamont e profeta da libertação da poesia, que prenunciou (provavelmente com as mesmas bases que Mário Cesariny²¹⁹ apontava) o desenvolvimento da criação colectiva, posteriormente concretizada nos *cadáveres exquis*.

Harold Bloom, em *A Angústia da Influência*, desenvolve acerca da ideia de todo o poema ser uma interpretação errónea de um poema pai; de não ser uma superação de angústia mas essa mesma angústia. A autoridade poética, inscrita na tradição literária que permite a criação presente, angustia tanto quanto a dificuldade (anunciada por Friedrich

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ António Maria Lisboa, Ibidem, p. 34.

²¹⁶ António Maria Lisboa, Ibidem, p. 30.

²¹⁷ António Maria Lisboa, Ibidem, p. 44.

²¹⁸ Vários são os exemplos da presença e influência de Rimbaud na obra surrealista portuguesa, tais como vários prefácios da obra de Rimbaud («Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, “Prefácio não publicado à edição não efectuada da primeira versão portuguesa de *Une Saison en Enfer* de Jean Arthur Rimbaud”, p. 208-221. Idem. *As Mãos na Água a Cabeça no Mar*, “Prefácio da primeira versão portuguesa de *Une Saison en Enfer* de Jean Arthur Rimbaud”, p. 83-85; Lisboa, A.M., Op. Cit., “A Verticalidade e a Chave”; poemas portugueses com os mesmos títulos de poemas de Rimbaud: (“H”, A.M. Lisboa; “Being Beatedes” e “Alquimia do Verbo”, de Cesariny), como desenvolve Tânia Martuscelli em *A Singularidade de António Maria Lisboa na Poesia Portuguesa*, Dissertação apresentada à UNICAMP, São Paulo, 2001.

²¹⁹ Como sugere Cesariny no prólogo «(Mas não foram os poetas chineses os criadores, há 2062 anos, do jogo poético colectivo «inventado» pelos surrealistas, há dois dias?)», in António Maria Lisboa, in op. cit., p. 8.

Nietzsche) que sobrevém aquando da tentativa de superação parental. Se existe a angústia da influência dos modelos dos surrealistas e de Lisboa subjacente à sua poética, o poeta encarna o seu papel de alquimista da linguagem. Como numa pirâmide literária em que cada substrato corresponde a uma tradição poética que prepara a sedimentação da seguinte, exponencialmente, almejando o infinito, António Maria Lisboa perpetua o seu amor literário em *Ossóptico e Outros Poemas*, sabendo não constituir a sua obra o topo, mas antes novo substrato para as gerações futuras desejadas, auguradas como os «NOVOS AMOROSOS» redentores de esperança de absoluto.

Ao ler os versos de *Une Saison en l'Enfer* ou os *Chants de Maldoror*, Lisboa terá reconhecido «nas conchas, nas escamas e nas fibras vegetais essa matéria especificamente subversiva que tem a Cor do Futuro»²²⁰, reconhecendo o númeno da poesia e reconhecendo-se a si mesmo como poeta. Amar é assim entrar no jogo cósmico do eterno retorno, devolvendo poesia às composições poéticas de Rimbaud e de Lautréamont, que permitiram o florescimento da sua. Amar pode chamar-se «O Amor de Arthur Rimbaud O Mestre do Silêncio»²²¹ ou «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont»²²², poemas com títulos construídos pela fórmula da enunciação do substantivo abstracto «amor» precedido do artigo definido «o», seguida do substantivo próprio que designa o ser amado, a quem não é dedicado um poema (como não tão raramente sucedia entre os surrealistas sendo ele mesmo o seu mote), fórmula que anuncia estes dois poetas como os grandes substratos literários na arquitectada pirâmide da poesia de A. M. Lisboa.

Tratando-se da transfiguração surrealista do poema rimbaldiano «Ophélie»²²³, que pinta a figura da heroína trágica shakesperiana de *Hamlet*, «O Amor de Arthur Rimbaud, o Mestre do Silêncio» debruça-se sobre este, amor literário de António Maria Lisboa, numa espiral de influência e homenagem, como analisarei em seguida:

²²⁰ António Maria Lisboa, *A Afexação Proibida*, in op. cit., p. 14.

²²¹ António Maria Lisboa, «O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio», in op. cit., pp. 75-76.

²²² António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», in op. cit., pp. 77-78.

²²³ Manuscrito numa carta a Georges Izambard em 15 de Maio de 1870.

Ophélie

I

«Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
- On entend dans les bois lointains des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir,
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux ;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle ;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile :
- Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

II

O pâle Ophélia ! belle comme la neige !
Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emportée !
C'est que les vents tombant des grand monts de Norwège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté ;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits ;
Que ton coeur écoutait le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits ;

C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux ;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux !

Ciel ! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle !
Tu te fondais à lui comme une neige au feu :
Tes grandes visions étranglaient ta parole
- Et l'Infini terrible effara ton œil bleu !

III

- Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis ;
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys.»²²⁴

O AMOR DE ARTHUR RIMBAUD O MESTRE DO SILÊNCIO

«Na montanha onde moram as estrelas
Bosques que existem há mil anos
De cabelos negros como o luar e a brisa da tarde
Quando entra branda entre as pétalas das flores
Que se inclinam sobre o morto que dorme
E misteriosamente repete:

“Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
Un chant mystérieux tombe des astres d'or”

²²⁴ Ibidem.

Semi-saído da terra com um olho infinito aberto

Morto há um ano ao nascer da lua

Morto há um dia ao nascer da rosa

Morto há um sonho, morto há um gesto

Frente ao sopro das árvores da noite

Tocou o seio infante numa primavera

E misteriosamente repete:

“O pâle Ophélia! belle comme la neige!

Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!”

transparente sobre a terra mole de lava de estrela

sobre cabelos idênticos aos dos mortos desolados

morto há mil anos repete:

“La blanche Ophélia flotte comme un grand lys”

o morto misteriosamente diz:

“Il y a une horloge qui ne sonne pas”²²⁵

Em «The Anguish of Contamination», prefácio que Bloom escreveu para a edição americana de 1997 de *The Anxiety of Influence*²²⁶, no seguimento dos seus trabalhos mais recentes e com o propósito de clarificar que vinte anos antes não estava preparado para dissertar acerca da originalidade poética mas apenas acerca da angústia da influência, o crítico, explicando por que não meditou sobre William Shakespeare nesse livro, apresenta o autor de *Hamlet* como, mais do que um dos maiores escritores de todos os tempos, como o verdadeiro escritor original que inventou a consciência moderna. Amparados nesta ideia, poder-se-á pensar «Ofélie» como um poema que «interpreta erroneamente» o arquétipo pai, a construção shakesperiana da personagem Ophelia, passível de ser transformada,

²²⁵ António Maria Lisboa, «O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio», in op. cit., pp. 75-76.

²²⁶ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1997.

primeiramente por Jean-Arthur Rimbaud, e depois por António Maria Lisboa. Aclarando o paralelismo que Rimbaud estabelece entre si mesmo e Ophélie (é a última que flutua há mais de mil anos no poema de Rimbaud; é Rimbaud o morto que repete mistérios há mil anos), entre o seu drama existencial e o de Ophélie, alinhavado por um dos versos centrais de ambos os poemas – «Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre Folle!»²²⁷ – âmagô da partilha de alienação, revolta, desejo de evasão e libertação, busca incessante do amor, e uma comunhão com o lado oculto do mundo por tantos apelidado de loucura, António Maria Lisboa, ao criar um poema entrelaçado a outro à nascença, estabelece um segundo nível de paralelismo, entre si e Rimbaud, pela marginalidade e alquimia que partilha e bebe nas linhas do poeta de «Voyelles».

Rimbaud surge como um fantasma, tal como Ofélia, o sujeito poético de «Ophélie», que, flutuando num rio negro, murmura o seu amor à brisa da tarde. Em «O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio», Rimbaud é um morto que dorme e «misteriosamente repete»²²⁸ versos de «Ophélie». A enumeração anafórica da sua condição, seguida de «há um ano», «há um dia», «há um sonho», «há um gesto» atribui-lhe um carácter de eternidade, protegido pela loucura (explicitada em «Fome»²²⁹, quando Rimbaud confessa que «nenhum dos sofismas da loucura – a loucura que se hospitaliza – foi por mim esquecido: poderia repeti-los todos, conservo a patente»²³⁰), protegido pelo amor que António Maria Lisboa lhe testemunha com o seu poema.

Mais misterioso do que as falas do morto é o cognome «O Mestre do Silêncio», que, caracterizando Arthur Rimbaud, intitula o poema. N' *O Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche afirmava que só somos capazes de dizer o que já está morto nos nossos corações, desvelando a problemática do indizível. A pedra de toque do poema de Lisboa afigura-se o conhecimento subjacente do abandono da literatura aos dezanove anos que Rimbaud anunciou com *Une Saison en Enfer*. «Escrevia silêncios, anotava o inexprimível. Captava vertigens»²³¹, encetava o Surrealismo, embora lhe desconhecesse o nome, sem conseguir dizer a sua própria vida emocional, sem «o desregramento de todos os sentidos». A

²²⁷ António Maria Lisboa, «O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio», in op. cit., pp. 75-76.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Jean-Arthur Rimbaud, *Uma Cerveja no Inferno*, trad. de Mário Cesariny, Assírio & Alvim, Lisboa, 1999, p. 159.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Jean-Arthur Rimbaud, in op. cit., p. 149.

propósito deste afastamento da poesia, Al Berto, em «A Morte de Rimbaud»²³², escreveu o que o seu ídolo calara, fingindo-se ele - «não tenho mais nada a dizer. os poemas morreram»²³³. Tal como neste caso, em que um poeta posterior explica um anterior, assim o poema de Rimbaud explicita o que o de António Maria Lisboa quer dizer, e o de António Maria Lisboa decifra o que o de Rimbaud diz, materializando-se esta composição poética no movimento circular de crime e ferida pelo qual os anões de *Erro Próprio* se homenageiam e validam.

Feita uma apropriação arbitrária da tradição, remanescente da ideia de jogo concretizada em cadáveres esquisitos, há “citações” que foram retalhadas desordenadamente a partir do poema primitivo, e devolvidas intactas ao poema português, para que se reafirme a fonte poética. A liberdade com que angaria as palavras de Rimbaud é tanta que António Maria Lisboa entrelaça versos que surgem disjuntos em «Ophélie», omitindo pontuação que indiciasse a separação e a ordem *correcta*. Entre «Sur l’onde calme et noire où dorment les étoiles» e «Un chant mystérieux tombe des astres d’or» interpõem-se originalmente dez versos; em «O Amor de Arthur Rimbaud O Mestre do Silêncio» nenhuma palavra os afasta. Destruindo a distância textual rimbaldiana e assumindo não só um poema como fragmento, mas cada verso do poema como um fragmento por si só, independente e indestrutível dada a sua eternidade, Lisboa continua a tradição, inscrevendo-se nela.

O uso de aspas indicia a citação. Contudo, nenhum sinal indica a tradução do original, apenas a intuição ou boa memória do leitor. Lendo intertextualmente ambos os poemas, constata-se que, mais do que imagens e metáforas copiadas do poema de Rimbaud, o poema de António Maria Lisboa é constituído por versos em que expressões iguais às de «Ophélie» jogam com uma nova significação, sendo de tal facto bom exemplo os seguintes, emparelhados num propósito de comparação cronológica (primeiramente o verso original, e em seguida a sua modificação em «O Amor de Arthur Rimbaud O Mestre do Silêncio»):

«Sur l’onde calme et noire où dorment les étoiles»

«Na montanha onde moram as estrelas»

²³² Al Berto, *O Medo*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2005, p. 637.

²³³ *Ibidem*.

«Plus de mil ans que sa douce folie murmure»

«Bosques que existem há mil anos»

«Long fleuve noir»

«Cabelos negros»

«Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux»

«Pétalas de flores que se inclinam sobre o morto»

«Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle»

«Morto há um gesto/ frente ao sopro das árvores da noite»

Ao lirismo onírico rimboldiano, o surrealista português diminui a difusão semântica, traduzindo por meio de substantivos e verbos mais concretos e quotidianos as metáforas relativas a «Ophélie», recriando novas metáforas ele mesmo. Embora persista a imagem das estrelas, estas deixam de «dormir» e passam a «morar», não «numa onda calma e negra» mas «nas montanhas»; numa diligência de dificultar a original metáfora da «doce loucura de Ofélia», «há mil anos» existiam «os bosques», que teriam absorvido a alma da primeira (imediatamente assimilada como uma dos «NOVOS AMOROSOS» que «passam transparentes a correr entre os bosques»²³⁴); de um «longo rio negro» surge a metáfora para «cabelos negros», emergindo de uma comparação entre os versos a imagem que António Maria Lisboa formaria de cabelos – espraiaando-se como afluentes; em ambos existem flores que se inclinam sobre alguém, mas, se Rimbaud se refere a uma «face sonhadora», a de Ofélia, Lisboa evoca o «morto», Rimbaud; e enquanto os «nenúfares» «suspiram», as «árvores da noite» apenas conseguem soprar.

Revelando as várias camadas de influência com que constrói o seu poema, Lisboa misteriosamente acaba-o com um verso de «Enfance», outro poema de Rimbaud - «Il y a une horloge qui ne sonne pas». A angústia da influência palpa-se. Conquanto que a simplificação lexical de António Maria Lisboa não equivalha a simplificação metafórica,

²³⁴ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 23.

manifesta-se um desnivelamento no lirismo e na capacidade criadora de imagens, dada a intrusão do real (através de palavras como «montanhas», «moram», «tarde», «cabelos», «morto», «sopro») no arquétipo que literariamente representa «Ophélie». Procede daqui a percepção de António Maria Lisboa, enquanto alquimista da linguagem, nos processos de criação, construção, e revelação do texto.

Em «Alquimia do Verbo»²³⁵, segunda parte do desconcertante e clássico «Delírios», de *Une Saison en Enfer*, Rimbaud avisa acerca da génese da sua poesia, predizendo a natureza da de António Maria Lisboa. Estando esta dividida em três momentos distintos e marcados pela alternância entre poemas criados a partir de outros poemas, maioritariamente parnasianos («Loin des oiseaux, des troupeaux, des villageoises» a partir de «Larme» ; A quatre heures du matin, l'été» a partir de «Bonne pensée du matin»; «Qu'il vienne, qu'il vienne» a partir de «Chanson de la plus haute tour»; «Faim» a partir de «Faim»; «Elle est retrouvée» a partir de «L'Éternité»; Ô saisons, ô châteaux a partir de «Ô saisons, ô châteaux»), os poemas parnasianos sofrem a mesma transformação de corte e apropriação por Rimbaud que António Maria Lisboa opera a partir do rimbaldiano «Ofélie» para o seu «O Amor de Arthur Rimbaud O Mestre do Silêncio». Rimbaud fere os modelos poéticos parnasianos, reinventando-os, fazendo-os brilhar mais, e inscrevendo-se na tradição literária em que estes estão inscritos, servindo de inspiração à teoria de António Maria Lisboa que identifica crime com amor, latente na imagem dos anões de *Erro Próprio*, e encaminhando Lisboa a fazê-lo brilhar mais através do mesmo movimento de ferida que atravessa a alquimia de um poema em outro.

Aquele que abandonou a literatura aos dezanove anos caracteriza este processo de transformação das palavras como «a história de uma das [suas] folias»²³⁶, dissecado ao explicar que, fornecendo «o ferro velho poético muita matéria-prima para a alquimia do verbo»²³⁷, numa translúcida referência à possibilidade de magia hermética e avanço pelo resgate da tradição, se dedicara a inventar «a cor das vogais!»²³⁸, esquematizando o «A negro, E branco, I vermelho, O azul, U verde»²³⁹, e a regar «a forma e o movimento de

²³⁵ Jean-Arthur Rimbaud, *Uma Cerveja no Inferno*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 151.

²³⁶ Jean-Arthur Rimbaud, *Ibidem*, p. 147.

²³⁷ Jean-Arthur Rimbaud, *Ibidem*, p. 151.

²³⁸ Jean-Arthur Rimbaud, *Ibidem*, p. 147.

²³⁹ *Ibidem*.

cada consoante»²⁴⁰. Depois de ter decorado o seu segundo «Delírio» com poemas formados a partir de outros, elucidando em que consiste esta alquimia do verbo, Rimbaud explica que os exemplos para chegar a esta alquimia surgem da habituação «à alucinação simples»²⁴¹ – «onde se erguia uma fábrica via eu, com a maior naturalidade, uma mesquita, uma escola de tambores chefiada por anjos, caleches nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago; um título de opereta erguia diante de mim figuras tenebrosas»²⁴² – via para instintivamente se gabar de «ter criado um verbo poético mais dia menos dia acessível a todos»²⁴³.

Esse dia de inteligibilidade ainda não chegou, mas a possibilidade de fazer magia com palavras ficou desde então incrustada na História da Literatura, e entretanto avalizada pelo dito de André Breton – «les mots font l'amour» – que, subliminarmente concebendo o amor, na plenitude da sua acção, como transformação de energia, o identifica com magia e alquimia. Michel Carrouges acrescenta haver «verdadeiramente na poesia moderna uma tentativa comparável à da alquimia»²⁴⁴, que consiste numa acção mágica que tenta «fazer penetrar o homem dentro dos mistérios do cosmos», através de uma metamorfose cujo objectivo é «iniciar a aurificação do ser pelo desenvolvimento do lugar luminoso da visão entre as profundezas inexploradas do homem e do universo»²⁴⁵. A alquimia das palavras alheias, que apropria para suas, num gesto de «bluff» ou «falsificação» ou «experiência sobre experiência» que Benjamin aponta como próprio do Surrealismo, acolhe, como refere Carrouges, «dentro do seu material verbal a evocação dos minerais e dos elementos privilegiados pelos alquimistas»²⁴⁶. Este é um movimento fulcral da poesia de António Maria Lisboa.

Associada à ideia de alquimia literária rimbaldiana surge a ideia de vidência poética e do poeta como mago ou vidente, de que Lisboa se apropria ao afirmar que todos os poetas «são *Magos!*»²⁴⁷. Este enlace foi pensado por Clara Rocha - «o poeta herdou a lição

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Jean-Arthur Rimbaud, in op. cit., p. 151.

²⁴² Ibidem.

²⁴³ Jean-Arthur Rimbaud, in op. cit., p. 149.

²⁴⁴ Citado por Maria de Fátima Marinho, in op. cit., p. 83.

²⁴⁵ Ibidem.

²⁴⁶ Ibidem.

²⁴⁷ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 44.

rimbaldiana do “vidente”, acredita na salvação através da gnose, e reconhece na forma do processo artístico alguns pontos comuns com a alta magia: a “alquimia do verbo”. Assim a poesia adquire o seu “plus haute sens” (alta poesia, alta tensão). Na terceira parte de *Erro Próprio*, Lisboa denomina «Vida Imaginativa»²⁴⁸ e «Vida Prática»²⁴⁹ os dois planos de uma mesma e única realidade - «Plano Superior»²⁵⁰ e «Plano Inferior»²⁵¹ respectivamente –, propondo «para o Plano Superior», morada da surrealidade, «TODOS OS VERDADEIROS POETAS, HERMES, HERÁCLITO, PARACELSO, ETC»²⁵², e, assim, identificando alquimistas e magos como poetas. O «Mago»²⁵³, adjectivado como «substancialmente transformador»²⁵⁴, pertence ao «Plano Superior» porque faz o «exercício da imaginação»²⁵⁵, multiplica «novas experiências»²⁵⁶, reconhece «o inverosímil»²⁵⁷ - acções transformadoras tipicamente surrealistas e que estão enraizadas na obra de Jean-Arthur Rimbaud como acabámos de vislumbrar n’ «Alquimia do Verbo» – e vive no «SURREAL»²⁵⁸, na «Realidade do Poeta»²⁵⁹, a «única Realidade transfigurada pela Magia, pelo Desejo, pela Vontade, pelo Amor, pela Liberdade, pelo conhecimento sábio, pela Poesia!»²⁶⁰, simultaneamente caminhos e sinónimos de Surrealismo para António Maria Lisboa.

Tânia Martuscelli, em *A Singularidade de António Maria Lisboa na Poesia Portuguesa*, clarifica esta noção de alquimia poética, bebida em Rimbaud, e sustentada pelo poder infinito da imaginação, como via para a liberdade quando afirma que «A maior força de

²⁴⁸ António Maria Lisboa, *Ibidem*, p. 43.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ António Maria Lisboa, *Ibidem*, p. 44.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 43.

²⁵³ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 44.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 45.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*.

atração entre Rimbaud e os surrealistas foi a invenção do “poeta vidente”, ou visionário: aquele que enxerga a realidade para além de seus objetos mais cotidianos. Meios artificiosos também poderiam, segundo ele, ser utilizados para suplantar tal realidade na poesia. Dessa forma, o poeta adquire o papel próximo de um deus e a poesia é uma espécie de mundo novo, recriado e reorganizado – de certo modo, como acontece em Lautréamont –, daí a ideia de “mudar a vida” tão proclamada no movimento de Breton.»²⁶¹

Este propósito bretoniano de mudar a vida que António Maria Lisboa grita em *Erro Próprio* quando diz que «tudo é possível até a nossa própria vida!»²⁶², é afluído por Rimbaud na *Lettre du Voyant* ao seu professor Georges Izambard - «Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense. Pardon du jeu de mots. – Je est un autre»²⁶³.

Aos dezassete anos, o poeta apenas compreende uma mudança de vida feita através da poesia, concretizada numa vidência que avista mas não sabe explicar racionalmente, apenas possível pelo desregramento de todos os sentidos concluído na frase lapidar do início da modernidade literária - «Je est un autre». Com este jogo de palavras, Rimbaud, deixando de pensar simplesmente, e começando a pensar-se, vê e cria o futuro da Literatura. Servindo-se da imaginação criadora – que, como notámos, António Maria Lisboa defende enquanto arma do Mago, do poeta, para ascender ao «Plano Superior» - e da destruição de todas as regras da convenção estilística e da racionalidade – teorizada e exemplificada em «Alquimia do Verbo» - inventa a alteridade literária, que, usada por Lisboa, se transforma numa alteridade literária amorosa. Rimbaud é Ofélia, Lisboa é Rimbaud: todos são o outro. Rimbaud e Lisboa são os anões de *Erro Próprio*, que cooperam num círculo criminoso de ferida que apenas os favorece na tradição da poesia.

Em *Rimbaud*²⁶⁴, Yves Bonnefoy, comparando-o a Charles Baudelaire, seu modelo poético, afirma que «Quando este [Baudelaire], numa palavra, pode legitimamente apelar

²⁶¹ Tânia Martuscelli, in op. cit., p. 35.

²⁶² António Maria Lisboa, *Certos Outros Sinais*, in op. cit., p. 112.

²⁶³ Yves Bonnefoy, *Rimbaud*, Lisboa, Cotovia, 2001, p. 53.

²⁶⁴ Op. Cit, p. 50.

aos “anjos revestidos de ouro” porque como eles fez obra de amor, Rimbaud com grande lástima só conhece a angústia de Lúcifer. Antes de poder reinventar o ser, tem de tentar *reinventar o amor*».²⁶⁵ A reinvenção rimbaldiana da vida, através da vidência poética, é, portanto, a reinvenção do amor pela mão da alquimia poética. Tal como António Maria Lisboa, Rimbaud ter-se-á interessado pelos estudos alquímicos, e terá sido deste interesse que nasceu o seu conceito de alquimia literária.

Bonnefoy esclarece que «por não poder seguir Baudelaire pelos livres caminhos da subjectividade criadora, [Rimbaud] interessa-se pelas especulações que oferecem meios mais impessoais, mais materiais, de mudar o chumbo em ouro. Terá durante esses meses certamente folheado alguns livros de alquimia. Mas se está aberto à metáfora alquímica, não teve nem tempo nem vontade de a explorar»²⁶⁶. A «negra alquimia»²⁶⁷ pela qual demonstrou tanto interesse como repugnância «sem rodeios em “As Irmãs de caridade”»²⁶⁸, «as ideias que foi buscar ao Iluminismo ou à Cabala»²⁶⁹, foram depuradas pelo poeta numa alquimia literária que, baseada em fontes de filosofia oculta semelhantes às de Lisboa (Bonnefoy acredita que «sim, Rimbaud pode ter lido Éliphas Lévi ou Ballanche»²⁷⁰), lhe serviram como «ideias-mestras»²⁷¹ para perseguir «o intento, feito de violência e de instinto, de subversão da sua própria vida»²⁷², e concretizar a sua ambição primordial - «repatriar o homem no ser, devolvê-lo à unidade que existiu no início dos tempos»²⁷³.

Como constatei no Capítulo I, António Maria Lisboa, partindo da crença na fragmentariedade cósmica, e, consequentemente, poética, e identificando Liberdade com poesia, aponta para um percurso poético que possibilite ao poeta atingir «a Concreção do Universo a um *Ponto*»²⁷⁴. Este «Ponto-Único» de Lisboa é a «unidade que existiu no início

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ Yves Bonnefoy, *Rimbaud*, Lisboa, Cotovia, 2001, p. 50.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Ibidem.

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Ibidem.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ António Maria Lisboa, *Certos Outros Sinais*, in op. cit., p. 112.

dos tempos» de Rimbaud, bem como o atingir da «Verdadeira Vida» de Lisboa é o «repatriar o homem no ser» de Rimbaud, existindo todas estas acções enquanto sinónimos umas das outras e metaforizadas por Lisboa na «ESTRELA» e no «Fogo dos Séculos».

Cuidando que estes conceitos da teoria amorosa de A. M. Lisboa são sorvidos directamente da teorização de Rimbaud e readaptados mediante o imaginário e a lírica do surrealista português, percebemos o intento de A. M. Lisboa como o mesmo de Rimbaud – a subversão da sua vida pela transformação dos cânones poéticos. Sendo-lhes comuns a fonte de Éliphas Lévi (embora não exista nenhuma passagem concreta que mencione Ballanche na obra de Lisboa, cremos que a sua filosofia chegou até Lisboa sob a forma da poesia de Rimbaud), percebemos Lisboa à luz da experiência de Rimbaud. Bonnefoy aclara que para Ballanche «o mundo é a palavra de Deus»²⁷⁵ e que «por conseguinte a linguagem, que retinha outrora a própria substância das coisas graças aos nomes dados por Orfeu, a linguagem continua a ser a chave»²⁷⁶. Através dela «virá um poeta, um herói do espírito, restabelecer a língua universal, e nela e por ela, intuitiva e ardentemente, uma nova razão»²⁷⁷, onde «Rimbaud poderá reconhecer o poder misterioso que sempre pressentiu na palavra»²⁷⁸. Para além de Ballanche falar de «de uma visão, que se faz por intermédio da linguagem»²⁷⁹, Éliphas Lévi ensina que para esse poeta restabelecer a língua universal perdida «tem de se tornar “vidente”, renegar a ordem social tardia, reencontrar, por intuição da lei divina, por uma espécie de fenomenologia instintiva e brutal do sagrado, uma relação íntima com as coisas de Deus»²⁸⁰.

Apesar de esta noção de «Mago» como um poeta «possuidor das forças das coisas superiores e das coisas inferiores que se dermos uma volta à esfera trocam posições»²⁸¹ não compreender a ideia de Deus, como se pode comprovar em «poeta é um Mago porque faz da contraditória Realidade a Nova Realidade» (frase minha atacada por França no ponto «MAGO» defendida por mim sem que haja nisso qualquer sentimento religioso. Péret

²⁷⁵ Yves Bonnefoy, in op. cit., p. 52.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ Tânia Martuscelli, in op. cit., p. 77.

absolutamente de acordo como esperava»²⁸², o conceito de «Poeta Mago» de António Maria Lisboa assemelha-se assim bastante ao conceito de «Poeta Vidente» de Jean Arthur Rimbaud, facto que clarifica o gesto de corte e homenagem a Rimbaud que Lisboa concretizou em «O Amor de Arthur Rimbaud O Mestre do Silêncio», e aponta na direcção da faceta de «NOVO AMOROSO» (como se confirma na carta de 23 de Abril de 1950 que António Maria Lisboa enviou a Mário Henrique Leiria onde o primeiro considera o segundo simultaneamente um «Mago e Iniciado»²⁸³) que, liberto das sombras pelo «PLANO CIRCUNVALADO», cria amorosamente um «Novo Sol» a partir do «Fogo», um novo poema a partir de um poema da tradição, e, embora aparentemente o vandalize pelo movimento de destruição do original e cópia e desvirtuação para um novo poema não reconhecido pela tradição, está na verdade a homenageá-lo, já que, para além de o recordar literalmente através das citações do poema de Rimbaud, reafirma a arte poética do seu mestre, a alquimia do verbo.

Rimbaud, pela subversão linguística, estilística, e moral que acarreta, é construído enquanto modelo perfeitamente coadunável com a concepção de artista dionisiaco. Parece possível estabelecer uma analogia entre Dioniso e o poeta surrealista que força o atrito, destrói conceitos de um modo niilista positivo, reconstrói o Cosmos, crendo na impossibilidade da sua destruição dada a sua eternidade. O seu carácter perigoso inscreve-se no ideal do poeta em António Maria Lisboa que certos versos não desmentem – «É natural que o Poeta seja, por vezes, acusado de libertino e chamado à responsabilidade por incitar ao crime. A sua envergadura e pressentimento das verdades é uma obra futura».²⁸⁴ A verdade derrama do *pressentimento*, atentado à razão conceptualizada enquanto estrangeira, «outra» e «louca»²⁸⁵. O subversor e visionário autor de *Une Saison en Enfer* anuncia que «a moral é uma fraqueza na cabeça»²⁸⁶, influenciado pelo niilismo nietzschiano que invadia a cultura europeia nos finais do século XVIII. É dele, de Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, e de Gustave Apollinaire que o Surrealismo herda a crença na morte de Deus e a consequente revolta contra a razão e contra o Cristianismo, percepcionado como

²⁸² António Maria Lisboa, *Cartas*, in op. cit., 162.

²⁸³ António Maria Lisboa, *Cartas*, in op. cit., p. 198.

²⁸⁴ António Maria Lisboa, *A Afixação Proibida*, in op. cit., p. 14.

²⁸⁵ António Maria Lisboa, *Cartas*, in op. cit., p. 111.

²⁸⁶ Jean-Arthur Rimbaud, in op. cit., p. 159.

distorção dos originais mitos egípcios que admitiam a noção trágica do mundo, e, assim, o mal, o primitivo, símbolo da «unidade que existiu no início dos tempos»²⁸⁷.

Esta unidade apenas seria possível através de uma realidade plena em que um homem pudesse honrar-se do «crime e da bondade»²⁸⁸ que exercitasse, uma realidade onde se cumprissem actos, onde se vivesse uma «Vida Extrema!»²⁸⁹. Retirando às palavras «crime» e «bondade» as suas qualificações morais, Lisboa aprecia-as igualmente pelo facto de serem um acto de amor, que, mais do que «uma *emoção*»²⁹⁰, ou «sentimento»²⁹¹, ou «ideia»²⁹², é «um sentido»²⁹³. O enlace destes dois conceitos, aparentemente antagónicos é reforçado quando afirma que «ao homem corresponde o santo e o assassino, a fúria e a paciência, o crime e a bondade, o ódio e o amor, a arrogância e a humilhação, o mau e o bom»²⁹⁴. Se, neste sentido, a moral de António Maria Lisboa é a crença na ambivalência («Tudo é ambivalente»²⁹⁵), constata-se que a sua religião é existir de uma forma amorosa e amoral, já que «acreditar em Deus é acreditar-se num EU que existe em nós na medida em que se acredita, acreditar-se no Diabo é ainda ser-se Diabo, subir-se a montanhas e descer-se a vales é também ser-se montanha e vale, adorar a Pedra é ser Pedra!»²⁹⁶ Acreditando-se, é-se; agindo, é-se; adorando, é-se – donde se conclui que, para António Maria Lisboa, a única forma de validar a existência é o acto, sempre amoroso.

Crendo que «no Amor tudo se passa em bases Ilícitas e Pecaminosas»²⁹⁷, já que este «é a única coisa LÍCITA e PURA que nós temos»²⁹⁸, António Maria Lisboa poetiza o paradigma do poeta maldito, que se move no ilícito e no pecado, Isidore Ducasse, Conde

²⁸⁷ Ibidem.

²⁸⁸ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 32.

²⁸⁹ António Maria Lisboa, «Poema», in op. cit., p. 57.

²⁹⁰ António Maria Lisboa, *Alguns Personagens*, in op. cit., p. 106.

²⁹¹ Ibidem.

²⁹² Ibidem.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 32.

²⁹⁵ Ibidem.

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 49.

de Lautréamont, enquanto profeta máximo da expressão amorosa, tão «lícita e pura»²⁹⁹ quanto o amor que representa. A homenagem que prestou a Rimbaud continua (supomos que o modo como Cesariny organizou os dois poemas não foi ao acaso), o amor literário também, agora, não apenas como a perpetuação da alquimia do verbo rimbaldiana, mas também como explanação das premissas morais com que António Maria Lisboa tece a sua arte poética, que se adivinham imediatamente na primeira frase de «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont»³⁰⁰:

«Aqui ama-se sem leis, sem regras, no leito, em quartos abruptos e selvagens, ama-se na angústia, em seios de mãe, nos ângulos invisíveis de olhos enormes e belos, escuros e magníficos distendidos pelo universo, ama-se num ponto indeterminado do horizontabismado sacudido por um vento vermelho que os vampiros trazem para dar de comer aos amorosos que habitam todo o universo ignorado.»³⁰¹

Sob o signo da aliteração em «s» («ama-se sem leis, sem regras»), recurso que indica o tom assertivo do texto, e identificando o amor com a poesia enquanto acto criminoso e marginal, António Maria Lisboa esclarece acerca da sua prática amorosa ilícita, «sem leis» e «sem regras», liberta por uma aura primária de selvajaria, impressa «em quartos abruptos e selvagens», uma expressão decalcada de «caminho abrupto e selvagem»³⁰² do «Canto Primeiro» de *Cantos de Maldoror*, a obra-prima daquele que se intitulava de Conde de Lautréamont. A nossa percepção de que, para além de Rimbaud, também Lautréamont defende o plágio poético é suportada pelas palavras de Jorge de Sena quando escreve que «as Poésies trazem embutidas a ideia de plágio como um recurso enriquecedor – Lautréamont “reescreve” os clássicos transformando-os, exorcizando-os.

Daí a concepção de que “La poésie doit être faite par tous, non par un”, aproveitada pelos surrealistas³⁰³», citação bem recordada por Tânia Martuscelli, quando, acerca de «O Amor de Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont», desenvolve que «o narrador dos Chants de Maldoror adverte os leitores que eles encontrarão ali “un chemin

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», in op. cit., pp. 77-78.

³⁰¹ António Maria Lisboa, Ibidem, p. 77.

³⁰² Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror*, Lisboa, Fenda, 2001, p. 17.

³⁰³ J. Sena, *Contos de Maldoror*, “Prefácio”, Lisboa: Moraes ed., 1979, pp. 12-13.

abrupt et sauvage” (quelques uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger.” (Lautrémont, *Les Chants de Maldoror*, in: Rimbaud, Lautrémont, Corbière, Cros, p. 589), “abrupt et sauvage” tal como aparecem os quartos onde se ama no texto do autor português³⁰⁴. Da mesma forma, Lisboa, plagiando Lautrémont, e dividindo o seu «O Amor de Isidore Ducasse, Comte de Lautrémont» em seis partes, à imagem dos seis cantos de *Cantos de Maldoror*³⁰⁵, reescreve um clássico, transformando-o, exorcizando-o.

Enquanto o leitor trilha um «caminho abrupto e selvagem»³⁰⁶ pela leitura dos *Cantos de Maldoror*, nas páginas de *Poesia*³⁰⁷ o leitor depara-se com um amor engendrado a partir da imagem do caminho de Lautrémont. A. M. Lisboa reinventa em amor o que há de tortuoso em Maldoror, exaltando um amor que se faz em «ângulos invisíveis»³⁰⁸, por meio do macabro e da violência, por meio de olhos tão «enormes»³⁰⁹ e «magníficos»³¹⁰ e «distendidos pelo universo»³¹¹ quanto o «Magnífico Sol»³¹² referido em *Erro Próprio*, e assim assimilados como sóis da verdade em que o amor tange ao avistar a Liberdade. Essa treva nutre-se em «seios de mãe»³¹³, alusão da “Mulher-Mãe”, amante em *Isso Ontem Único*, e expoente da concepção feminina na poesia de António Maria Lisboa. Pressente-se neste poema o carácter fantástico que Lisboa anunciava na descrição da segunda fase da sua idealização de percurso poético – a «INICIAÇÃO», como vimos correspondente à fase de «NOVO AMOROSO» - através da introdução da imagem sinistra e fantástica do vampiro, criada a partir de *Maldoror* que sugere ser chamado de vampiro («Já tenho reparado que, quando bebo na garganta o sangue daqueles que se deitam a meu lado (não têm razão para me julgar vampiro, porque esse nome aplica-se a mortos que saem dos seus túmulos; ora eu

³⁰⁴ Tânia Martuscelli, in op. cit., p. 46.

³⁰⁵ Tânia Martuscelli defende que em “O Amor de Isidore Ducasse Comte Lautrémont” «Lisboa faz uma explícita relação com os *Chants de Maldoror*, apresentando uma síntese de acontecimentos do livro e acrescentando nela imagens surrealistas.» in Tânia Martuscelli, in op. cit., p. 38.

³⁰⁶ Isidore Ducasse, in op. cit., p. 17.

³⁰⁷ António Maria Lisboa, *Poesia*, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995.

³⁰⁸ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautrémont», in op. cit., p. 77.

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ Ibidem.

³¹¹ Ibidem.

³¹² António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 77.p. 23.

³¹³ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautrémont», in op. cit., p. 77.

estou vivo), no dia seguinte deito pela boca uma parte do que bebi»³¹⁴), como Lisboa demonstra ao citar «malgré ton opinion contraire, tu as un ami dans le vampire». Confiando que «tudo é ambivalente»³¹⁵, Lisboa concebe o vampiro como o cuidador dos «amorosos que habitam todo o universo ignorado»³¹⁶, metáfora para «ETERNOS AMOROSOS», e assim como o cuidador de Lautréamont, ignorado pelo mundo até ter sido descoberto e transformado em herói literário por Phillipe Soupault e André Breton, e agora subrepticamente sugerido como modelo poético e «ETERNO AMOROSO».

António Maria Lisboa é o vampiro deste poema. Alimentando Lautréamont com um «vento vermelho»³¹⁷, símbolo e, conseqüentemente, homenagem do sangue tão frequentemente referido em *Cantos de Maldoror*, alimentando a memória de Lautréamont com um poema cujo tema é o seu amor literário pelo ídolo dos surrealistas, Lisboa não suga unicamente as palavras e as metáforas de Maldoror, mas encarna o verdadeiro apaixonado que, niílista, criminoso e amoroso como os anões de *Erro Próprio*, como «NOVO AMOROSO», acredita que «ama-se matando, recordando todos os assassinatos da história do mundo, todos os jogos maléficos»³¹⁸. Utilizando a mesma técnica com que transformou «Ophélie», A. M. Lisboa transforma duas expressões de Lautréamont: o que era originalmente um «caminho abrupto e selvagem»³¹⁹ transforma-se em «quartos abruptos e selvagens»; o que era originalmente um «ponto determinado do horizonte, donde parte um vento estranho e forte»³²⁰ transforma-se em «ponto indeterminado do horizontabismado sacudido por um vento vermelho»³²¹. Amar parece sinónimo de criação surrealista, sinónimo de criação poética: transgredir, matar, e recordar, consagrando, toda a subversão em que o Surrealismo se alista (aqui tão reconhecível pela palavra «jogo»), e todas as ditas maldades que geraram cortes para a evolução e que são o futuro.

³¹⁴ Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, *Os Cantos de Maldoror*, Lisboa, Fenda, 2001, p. 151.

³¹⁵ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», in op. cit., p. 77.

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ Isidore Ducasse, in op. cit., p. 17.

³²⁰ Ibidem.

³²¹ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», in op. cit., p. 77.

Esta ambivalência de Lisboa concedida ao conceito de maldade deve bastante ao louvor que o movimento surrealista lhe prestava, expresso no amor que Breton dedicava à obra de Lautréamont, tão amado pelos surrealistas portugueses³²², pontilhada pelo incitamento ao crime, e transformada, no *Primeiro Manifesto do Surrealismo*, em modelo de obra surrealista devido à construção das suas imagens exóticas e maléficas cuja importância André Breton explica, citando Léon Pierre-Quint, na sua obra *Le Conde Lautréamont et Dieu*, e recordando que «le “mal”, pour Lautréamont (comme pour Hegel) étant la forme sous laquelle se présente la force motrice du développement historique»³²³.

Transfigurando este conceito de maldade, António Maria Lisboa, como «NOVO AMOROSO», inicia um largo parêntesis, que se afigura uma pausa explicativa do poema dentro do poema, onde, alongando-se acerca da acção do sujeito poético e da definição do seu amado, declara o seu amor surrealista por Maldoror, e, assim, Lautréamont, metaforizado nos mais bizarros objectos que Lisboa clama como seus corpos de desejo:

«(Ventoinha d'Ouro é a ti que eu amo, candelabro de cera líquida é de ti que eu gosto, imagem louca é a ti que possuo no leito macio como uma violeta de uma só pétala de seda e veludo, de dia, de noite, no uivo do bicho pré-histórico que anda alma-penada a existir connosco. Sobre um tambor de pele humana a tua figura maldita – teu peito de prata, tuas pernas de lua. Tombaram-te os olhos e sou eu ainda que te procuro-encontrando)»³²⁴

Através da repetição de três vocativos, metáforas de Maldoror, seguidos de três formas verbais com um campo semântico semelhante - «amo», «gosto», «posso» - o sujeito poético, António Maria Lisboa, o vampiro, desenvolve o seu amor louco por Lautréamont, que pode ser uma «Ventoinha d'Ouro»³²⁵, um «candelabro de cera líquida»³²⁶ (este último

³²² À semelhança do referido acerca de Rimbaud, Tânia Martuscelli desenvolve acerca da presença de Lautréamont na produção surrealista portuguesa citando a «eleição de Lautréamont como o primeiro adolescente convulsionador dos prismas moral, filosófico e artístico do mundo moderno»: in Cesariny, A Mãos na Água a Cabeça no Mar, “Maldoror: Prefácios a um livro futuro.» in A Singularidade de António Maria Lisboa, p. 55 e «A figura da máquina de costura e do guarda chuva [de Lautréamont que] é especialmente querida a todos os surrealistas” (M: Fátima Marinho, p. 36, nr 94)», e «a definição de “ácara” presente no Dicionário Prático Ilustrado de António Pedro retirada dos Chants de Maldoror de Lautréamont, etc», in Tânia Martuscelli, in op. cit., p. 37.

³²³ Tânia Martuscelli, in op. cit., p. 37.

³²⁴ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», in op. cit., p. 77.

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ Ibidem.

influenciado da singular concepção de consistência surrealista, como são disso bandeiras os relógios moles dalinianos), e uma «imagem louca»³²⁷, destruindo, com as bases estabelecidas por Breton em *L'Amour Fou*, a concepção tradicional do amor, servindo-se da força imaginativa que considera ser a arma de qualquer «Mago», potenciada pelo Surrealismo, e praticando, em forma de homenagem, a típica imagem surrealista, fazendo-lhe menção em «ideia louca»³²⁸ que muito surrealisticamente caracteriza. Torna-se a imagem louca na coisa amada, pelo meio de elementos que remetem para o primitivo, como o «tambor de pele humana»³²⁹ e o «uivo do bicho pré-histórico»³³⁰, tão comuns na obra de Isidore Ducasse.

Na expressão «a tua figura maldita – teu peito de prata»³³¹, Lisboa desvenda a quem se dirige no parêntesis, Maldoror/Lautréamont, que escreveu a expressão que originou «teu peito de prata» - «ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium»³³². A transformação lexical da expressão original para a de Lisboa resume-se à tradução do Francês para o Português, e à mudança do pronome pessoal «ma» para «teu», alteração que identifica a figura maldita com um peito de prata, bem como todos os vocativos formados com metáforas surrealistas, imitadas da estética dos *Cantos de Maldoror*, como Lautréamont. Para além de ter a função de identificar o ser amado do poema, esta segunda parte, com a imagem da figura maldita, revela-se uma pequena paráfrase da poesia do Conde de Lautréamont devido ao sacrilégio e à profanação da religião cristã que lhe estão inerentes, subjazendo à «imagem louca» a memória colectiva da famigerada expressão de Lautréamont - «encontro fortuito, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva» - que encetou os laboratórios surrealistas da linguagem.

Defendendo vigorosamente o que ama, e avisando que «os mortos esquecem-se depressa: pois bem que nós vamos pôr a nossa memória ao serviço dos mortos»³³³,

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Ibidem.

³²⁹ Ibidem.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ Ibidem.

³³² Tânia Martuscelli afirma que «a evocação da imagem de Maldoror é possível quando notamos que a descrição da figura maldita – “peito de prata” – de certa forma também está figurada no livro de Lautréamont: “ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium.”» (idem p. 599) in Tânia Martuscelli, in op. cit., p. 46.

³³³ António Maria Lisboa, *Cartas*, in op. cit., p. 118.

António Maria Lisboa termina a segunda parte, o segundo parágrafo de «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», com um tom que denota alguma tristeza, e um segundo momento no poema, através do movimento de queda impresso em «tombaram-te os olhos e sou eu ainda que te procuro-encontrando»³³⁴. De um uivo de exaltação passa-se a um sentimento de desolação no terceiro parágrafo deste poema, a uma constatação da morte de Lautréamont e de Maldoror, que A. M. Lisboa tenta impedir através deste poema, procurando Maldoror e encontrando Maldoror através deste exercício de amor entre as palavras.

Desta morte brota a impossibilidade de «jamais»³³⁵ nascerem «árvores»³³⁶, a impossibilidade de renovação de um mundo opressor «onde viveremos mergulhados»³³⁷, brota a desolação que acabrunhará a liberdade, seguida de um código moral que envergonhará os homens que nele habitarem, «poetas louros e académicos em holocausto»³³⁸, símbolos de uma cómoda filosofia de resignação que apenas poderá ser combatida pelo crime, pelo atrito de um poeta, como consequência da imaginação libertadora. Apesar de em *Aviso a Tempo por Causa do Tempo* António Maria Lisboa se distanciar das lutas e ideologias políticas e sociais que foram abraçadas por outros partidários do Surrealismo, o cenário desolador que enuncia no terceiro parágrafo de «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont» em muito se assemelha ao mundo marcado pela falta de liberdades e pelo ar contaminado pelo silêncio a que o regime ditatorial durante o qual Lisboa viveu compelia. Parece ter sido o terror em saber que nesse «mundo desolado»³³⁹, «neste Deserto que parece ter sido esquecido pela Natureza»³⁴⁰ «quase nada se encontra» para «além da poesia»³⁴¹, que este quotidiano, o «pasma em que

³³⁴ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», in op. cit., p. 77.

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ Ibidem.

³³⁷ Ibidem.

³³⁸ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 78.

³³⁹ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 77.

³⁴⁰ António Maria Lisboa, *A Afixação Proibida*, in op. cit., p. 17.

³⁴¹ Ibidem.

vivemos»³⁴², sabota a nossa vida, «FALSA»³⁴³, que fez com que o poeta português reinventasse o amor através da sua obra.

Após a contemplação da angústia a que esse mundo vetou os homens num terceiro parágrafo descritivo, o quarto parágrafo do poema inicia a acção através do discurso directo do sujeito poético que constata essa desolação, metaforizada numa «inteligência triste petrificada no espaço»³⁴⁴, e beliscada por uma citação que surge sem qualquer tipo de indicação textual, tal como as citações de Rimbaud em «O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio» - «Tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire»³⁴⁵. Tal como referi anteriormente, Lisboa cita Lautréamont, e essa citação, possivelmente estranha para o leitor, revela-se na verdade a chave do poema, surgindo na narrativa que Lisboa nele constrói como o elemento clarificador dos seus propósitos poéticos de «NOVO AMOROSO» que reconstroem a ideia de vampiro e de crime de Lautréamont e que indicam novamente Lisboa como vampiro das palavras de Maldoror.

Para além de aclarar o texto, esta citação tem a função de suscitar acção da parte do sujeito poético que narra no quinto parágrafo do poema uma série de actos com o intento de afastar a «Morte»³⁴⁶ de Maldoror, quiçá pensada como a sua devido ao facto de aquando da escrita de *Ossóptico e Outros Poemas* estar já infectado com tuberculose, a doença que o faria falecer tão jovem, e de adivinhar a sua própria morte física, como várias vezes sugere nas cartas que escreveu aos seus companheiros surrealistas. A morte espreita a tentativa do sujeito poético de a afastar, agitando «um leito pálido e longo», remanescente da cama da qual António Maria Lisboa mal se conseguia levantar no Sanatório da Quinta dos Vales Covões, de acordo com o que escrevia a Henrique Risques-Pereira³⁴⁷, vendo «este espectáculo do outro lado do horizonte»³⁴⁸.

Este é um espectáculo de amor, de ressurreição do seu herói poético e de tentativa de não se deixar morrer. Se amando o poeta se transforma na coisa amada, e se

³⁴² António Maria Lisboa, *Issa Ontem Único*, in op. cit., p. 86.

³⁴³ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», in op. cit., p. 78.

³⁴⁴ Ibidem.

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ Ibidem.

³⁴⁷ António Maria Lisboa, *Cartas*, in op. cit., p. 222.

³⁴⁸ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», in op. cit., p. 78.

Lisboa ama Maldoror, verdadeira vida, porque verdadeira transfiguração, de Lautréamont, Lisboa, na sua angústia física, ao saber possuir uma doença que lhe será fatal, tenta tornar-se em Lautréamont, transformando positivamente a angústia da influência. «Um esqueleto verde colado à minha fronte faz de mim um criminoso»³⁴⁹ reforça novamente a ideia de a acção do poeta, do «NOVO AMOROSO» que é aqui o sujeito poético, ser simultaneamente amorosa e criminosa, concretizada pela sua «mão esquerda»³⁵⁰, possível símbolo de inversão do quotidiano desolador. A ideia de maldição, suscitada pela «figura maldita» de Maldoror, também não abandona o poema – agora é o sujeito poético que é «maldito», que caminha «lento pelo [seu] túmulo com o [seu] Destino maldito»³⁵¹, afirmando, tal como em «O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio», a morte como parte da prática amorosa. Ofélia, Rimbaud, Lautréamont – pela mão de Lisboa todos vogam fantasmagoricamente, nenhum desapareceu, ele agitou efectivamente os leitos pálidos e longos de todos, colocou a sua «memória ao serviço dos mortos», dedicando-lhes um amor que ultrapassa as fronteiras do tempo e do espaço.

Incrustada na mitologia egípcia, tal como o conceito de alquimia que guia este capítulo, esta concepção de amor que persiste para além da vida, eterno e mágico, parte de Ísis e Osíris, mulher e marido cósmicos, e símbolos do eterno devir, como se verificou no Capítulo I. Ele foi o «Senhor da Eternidade», encarnação da ressurreição, segundo as palavras de Plutarco³⁵², cujo cadáver desmembrado fora espalhado por diversas sepulturas na zona do Nilo, e Ísis, sua mulher, o supremo símbolo da amante que buscando o marido morto «levantava uma tumba em todo o sítio onde encontrava um pedaço de cadáver»³⁵³ para reconstituir o deus, emblema da ressurreição, na sua totalidade. Em *Erro Próprio*, António Maria Lisboa desenvolve essa concepção de amor eterno ao citar vários testemunhos acerca da sua infinidade. Primeiramente, refere Jules Lermina que diz «O Amor, essa potência criadora, coloca a imagem amada em frente do amante que deseja a sua presença»³⁵⁴,

³⁴⁹ Ibidem.

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ Ibidem.

³⁵² Para um aprofundamento do assunto, vide, em Grego e Inglês, Plutarch, *Moralia, V, Isis and Osiris, The E at Delphi, The Oracles at Delphi No Longer Given in Verse, The Obsolescence of Oracles*, Loeb Classical Library, London, 1936, ou, na tradução portuguesa, Plutarco, *Ísis e Osíris*, Fim de Século, Lisboa, 2001.

³⁵³ Plutarco, *Ísis e Osíris*, Lisboa, Fim de Século, 2001, p. 26.

³⁵⁴ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 48.

imediate remissão para a lenda egípcia, que tenta autenticar com a confissão de «um desconhecido que [encontrou e] disse: - “A minha mulher ressuscitou porque eu a amava.” E contou-me depois o caso duma viúva que todas as noites recebia o marido no leito conjugal.»³⁵⁵, e ainda com «o caso de *dois esqueletos encontrados na mesma campa!*». A confirmação desta capacidade é confirmada por Éliphas Levi (novamente um modelo para a sua «pura prática da existência»³⁵⁶) nas palavras de Lisboa - «O amor dá à alma a intuição do absoluto, porque é por si mesmo absoluto ou não existe»³⁵⁷.

A evidência da base mitológica pré-clássica referida é afirmada, assim como a Mulher-Mãe, «tumulada»³⁵⁸, numa clara referência à procura de Osíris pelas campas, «porque nos reconheceremos mesmo mortos, mesmo transformados»³⁵⁹. Ísis possibilita a recriação por António Maria Lisboa de um *leitmotiv* da estética surrealista, a Mulher-Mãe, que Xavière Gauthier concebe como «um princípio de vida, a terra fértil, a mãe»³⁶⁰. Torna-se assim impossível reduzir a visão surrealista da mulher à imagem bretoniana da “mulher-criança” que se pode encontrar em *Arcane 17*. Já o *Segundo Manifesto do Surrealismo* anunciava que «o problema da mulher constitui o que há de mais maravilhoso e perturbante no mundo»³⁶¹, sendo ela a introdutora da maravilha e da perturbação por excelência, e o seu tipo inicial a mulher-esfinge (cuja definição indica imediatamente no caminho da mitologia egípcia), que coloca o homem «num estado de extraordinária nostalgia»³⁶², inserindo o «irracional na vida do homem enfatizado da lógica»³⁶³ socrática e «de acção pragmática»³⁶⁴. Alexandrian arrisca que «perante ela, o mais experiente, o mais seguro de si, perde todas as certezas».

³⁵⁵ Ibidem.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ António Maria Lisboa, *Isso Ontem Único*, in op. cit., p. 87.

³⁵⁸ Ibidem.

³⁵⁹ Ibidem.

³⁶⁰ Gauthier, Xavière, *Surréalisme et Sexualité*, Paris, Gallimard, 1971, p. 124.

³⁶¹ André Breton, *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, Folio, 2005, pp. 67-138.

³⁶² Ibidem.

³⁶³ Ibidem.

³⁶⁴ Ibidem.

Esta esfinge é a Mulher-Mãe. A religião «misturada»³⁶⁵ de Ísis e Osíris, negra, primordial, personifica-se em «SAGIR»³⁶⁶ (já referida na comunicação que teoriza os «NOVOS AMOROSOS» e os «ETERNOS AMOROSOS» em *Erro Próprio*, como a única lembrança guardada pelo sujeito poético da epifania que teve em forma de delírio surrealista) a Mulher-Mãe que, pela plenitude que oferta, transforma em falácia a religião cristã, emblema do Estado-Novo, avultando daqui novamente a faceta combativa e política de António Maria Lisboa, apesar de não pertencer a nenhum partido. O amor, metaforizado no oculto, que à luz da razão é treva abjecta, luta contra o objecto tradicionalmente instalado, permitindo a subversão. Dedicando-lhe *Isso Ontem Único* para que esta se perfaça em liberdade e realidade - «Dedico-te este poema para existires integral, completa, real como o objecto que não se nega, como o invisível, como o universo onde vivemos separados-unidos para sempre – REAL e LIVRE!»³⁶⁷ - , António Maria Lisboa, «NOVO AMOROSO», confirma a «Mulher-Mãe» como uma criação sua, legitima-se enquanto artista através dela, e desvenda ser a sua fusão com a transfiguração dela a própria poesia:

«Mulher-Mãe! a afirmação exaltada que nos queima os dedos entrelaçados.

Mulher-mãe tumultada! sem sabermos um do outro ambos nos procurámos no labirinto, Nós Amor! que existes porque existo e existimos assim para além das montanhas de mar que nos cercam, para além da noite, para além de ti, de mim, do corpo que formamos, síntese de toda a poesia feita»³⁶⁸.

Não há dúvida de que a «SAGIR» de *Isso Ontem Único* é a mesma de *Erro Próprio*, já que ambas vivem num túbulo e ambas foram perdidas pelo sujeito poético («Mulher-mãe tumultada! sem sabermos um do outro ambos nos procurámos no labirinto» e «Tenho saudades dum Túbulo verde cravejado de lágrimas onde vivi – EU e SAGIR»³⁶⁹). Perdida e procurada por Lisboa, como Osíris por Ísis, «SAGIR» é sugerida como a «unidade que existiu no início dos tempos» de Rimbaud. Sendo insistente demanda do Surrealismo

³⁶⁵ António Maria Lisboa, *Isso Ontem Único*, in op. cit., p. 88.

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ Ibidem.

³⁶⁸ António Maria Lisboa, *Isso Ontem Único*, in op. cit., p. 86.

³⁶⁹ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 25.

avistar a liberdade, António Maria Lisboa profetiza a vinda da «Mulher-Mãe», transporte para «outros Universos»³⁷⁰, concepção que se subentende através um adjetivo – «Magnífica/o»³⁷¹ - com que Lisboa caracterizou o plano em que os «NOVOS AMOROSOS» se tentam eternamente inscrever em *Erro Próprio*:

«Persisto na noite que nasceu para além dos olhos, no vento que fundiu a planície, igualmente em todo o mundo visível, em tudo que me toca e resplandece alargando-se até ao infinito onde estão os teus olhos de Mulher-Mãe, Magnífica na tua veste de cabelos!»³⁷²

Magnífica como o Sol, a Mulher-Mãe, «tumulada», conhece, tal como o sujeito lírico de *Isso Ontem Único*, da vinda da existência do Surreal, momento de afirmação humana, em que da destruição de “paredes”, metáfora para a morte da moral, «vêm palavras estranhas»³⁷³ que «prevêm o futuro e hieróglifos indecifráveis inscritos nas pedras dos túmulos te indicam»³⁷⁴. Igualmente magnífica confessa ser a «misteriosa sedução do [seu] amor»³⁷⁵, tão magnífica que permite a comunicação através do silêncio, uma comunicação da casta da que «O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio» estabelece com «Ophélie», tão «Magnífica que as palavras não dizem e tu dizes e eu digo»³⁷⁶, decorada «de ponta a ponta na memória»³⁷⁷. Contida na Mulher-Mãe a ideia de tradição que é preciso amar, e que permite soltar «um grito de liberdade», António Maria Lisboa explicita-se enquanto sobrevivente da lama abjecta em que se move, pelo amor, e inicia um exercício amoroso com as palavras:

³⁷⁰ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 23.

³⁷¹ António Maria Lisboa, *Isso Ontem Único*, in op. cit., p. 87.

³⁷² António Maria Lisboa, in op. cit., p. 85.

³⁷³ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 86.

³⁷⁴ Ibidem.

³⁷⁵ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 87.

³⁷⁶ Ibidem.

³⁷⁷ Ibidem.

«Nós Mulher-Mãe sobreviventes!

RAOMOMAR

Amor confuso, amor repetido, amor esotérico, amor mágico

- MAR

Mar perdido de conchas no meio do mar

Mar de marés justapostas de amor num mar de marfim

Perdido no teu joelho de marfim

Mar de bosques que anuncia ao estrangeiro a terra perfumada

Oceano no teu oceano de olhar

Ísis a mulher de Osíris – a realidade misturada

No MAR

Mar que te aponte do alto da torre coberta pelo nevoeiro

Pelo avião que atravessa o espaço

Pelo incêncio que percorre o mundo num autocarro

Pelo soerguer do teu corpo semi-quente na madrugada»³⁷⁸

(...)

«amor sem nexo, amor contínuo, amor disperso – MAR»

«amor esquecido, amor distante, amor insolente

RAOMOMAR»³⁷⁹

Caracterizado o amor, confuso e repetido e esotérico e mágico, António Maria Lisboa identifica-o com o mar, que, início de vida nas cosmogonias pré-clássicas e clássicas,

³⁷⁸ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 88.

³⁷⁹ António Maria Lisboa, in op. cit., pp. 85-92.

e metáfora de infinito, simultaneamente surge como sugestão do verbo «amar», através de um exercício de desarticulação das palavras «amor» e «mar», em que diferentes sentidos são engendrados por aglutinação lexical («RAOMOMAR»), e que antecipa a poesia experimental. Também em «Ditirambo»³⁸⁰, Mário Cesariny experimenta um esquema semelhante, com a “palavra” «maresperantotémico»³⁸¹, que encerra “mar”, “esperança”, e “totémico”. Também aí perdura o mar.

Roger Callois afirma que «le verbe, non plus le style, subit avec Lautréamont une crise fondamentale, il un recommencement. C'en est fait des limites dans lesquelles les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots, les choses avec les choses. Un principe de mutation perpétuelle s'est empire des objects comme des idées, tendant à leur deliverance totale que implique celle de l'homme. A cet égard, le langage de Lautréamont est à la fois un dissolvant et un plasma germinatif sans equivalents»³⁸². O mar, local de libertação, assemelha-se a um poema surrealista, criado a partir da crise do verbo que Lautréamont inicia, e da alquimia do verbo que Rimbaud advoga, do recomeço que defende a transformação perpétua da poesia, e que defende assim a poesia como eterno devir, como a maior fonte de vida do mundo, tal como o mar o fora no princípio dos tempos.

Amorosamente, criminosamente, como piratas, como «NOVOS AMOROSOS» - saliente-se o verso «Mar de marés justapostas de amor num mar de marfim» como metáfora para a justaposição das várias camadas poéticas e camadas de influência comprováveis tanto em «O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio» como em «O Amor de Isidore Ducasse Mestre do Silêncio» que Lisboa criou amorosamente, e realce-se a referência feita ao conjunto de bosques onde os «NOVOS AMOROSOS» correm antes de se transformarem em «ETERNOS AMOROSOS» no verso «Mar de bosques que anuncia ao estrangeiro a terra perfumada», factos que indicam Lisboa como «NOVO AMOROSO» - tanto Mário Cesariny como António Maria Lisboa conduzem-se para o mar, retomado no último momento de «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», como alegoria de eternidade e cosmos em que a poesia e a liberdade vivem:

³⁸⁰ Mário Cesariny, *Pena Capital*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.

³⁸¹ Ibidem.

³⁸² Roger Callois, «Préface de Roger Callois», in *Lautréamont*, Edition Librairie José Corti, 1947, pp. 104-105.

«Uma bela mulher nua foi chorar ao Mar uma tristeza infinita. Ia cheia de agulhas espetadas no corpo e um Ouriço do Mar, negro e enorme como julgam ser o Marte, com dois abismos nos olhos e uma chama em cada dente, possuiu-a três vezes no meio do Mar. Ela abandonou-se à vertigem – «amar-te-ei sempre» «amar-te-ei sempre». Povos: sou eu que vos digo – todas as noites da eternidade a mais bela mulher canta nua uma tristeza infinita e habita o Mar!»³⁸³

Através de uma hipálage, o infinito do Mar é absorvido por uma bela mulher numa «tristeza infinita»³⁸⁴. Relacionando-se esta metamorfose com a transfiguração que o amor possibilita, pelo caminho que faz com que o «NOVO AMOROSO» trilhe até aos «universos ignorados», António Maria Lisboa apresenta um novo tipo de posse, não linguística embora por esta sustentada, a carnal. Amada por «um Ouriço do Mar»³⁸⁵, imagem tão surrealisticamente amável como um «candelabro de cera líquida» ou uma «Ventoinha d'Ouro», tão amável quanto Lautréamont, A. M. Lisboa insinua o conceito bretoniano de amor louco, vertiginoso, pronto a deslizar pelos abismos e a exclamar e repetir promessas de amor eterno. Breton consente numa tradução de amor louco por «amor convulsivo»³⁸⁶ e «amor sublime», que Benjamin Péret explica como «substituto de todas as formas do sagrado»³⁸⁷ – «É, pois, o grito da angústia humana que se metamorfoseia em canto de alegria»³⁸⁸. Tânia Martuscelli lembra que neste último parágrafo de «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont» «Lisboa adapta o mito da Prostituição que se apaixona por Maldoror no texto francês, contando a história de uma “bela mulher nua” que foi chorar suas tristezas no mar onde foi possuída “três vezes” por um Ouriço, “negro e enorme como julgam ser Marte”. A mulher passou a amá-lo por toda a eternidade, pois ele fora o único que apiedara da sua dor (estava “cheia de agulhas espetadas no corpo”), mesmo sendo um ser temível e que a magoasse também (Maldoror/um Ouriço do Mar)»³⁸⁹

³⁸³ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», in op. cit., p. 78

³⁸⁴ Ibidem.

³⁸⁵ Ibidem.

³⁸⁶ Benjamin Péret, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Albin Michel, 1956, *apud* Xavière Gauthier.

³⁸⁷ Ibidem.

³⁸⁸ Ibidem.

³⁸⁹ Tânia Martuscelli, in op. cit., p. 40.

O amor reforma, então, a construção do mundo, ainda que pela marginalidade, prostituição, homossexualidade e bestialidade impressa na poesia de Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, sendo «convulsivo», e, assim o amor o mais sábio que a alma do Homem poderá alcançar. Se esta definição entende o amor sublime como uma força quase mística, que se opõe à religião, e em particular ao Cristianismo, que tende a «sexualizar o Universo»³⁹⁰, e na medida em que, com este tipo de amor, «o maravilhoso perde o carácter sobrenatural, extraterrestre ou celeste, que até então tinha em todos os mitos»³⁹¹, a leitura da poesia de António Maria Lisboa deverá ser relativamente despida de receios místicos. Relativa e não completamente porque há de facto, como se demonstrou anteriormente, várias fontes que apontam no sentido de Lisboa se ter interessado bastante pelo ocultismo e pelo misticismo, como se comprova nas inúmeras referências mágicas que atravessam a sua obra - desde uma tábu numerológica enviada numa carta a Mário Henrique Leiria a diversas citações de alquimistas e de textos alquímicos nos seus textos teóricos sobre a poesia.

Embora acredite que António Maria Lisboa tenha criado a sua obra partindo de uma base filosófica oculta, pré-clássica, primitiva, e de um «oriente “excessivo, fanático, bramânico, budista, sintoísta, onde Cristo talvez hoje viva, onde Deus talvez exista realmente”»³⁹², como indica o seu amigo Mário Cesariny através das palavras de Álvaro de Campos, creio que A. M. Lisboa, como alquimista da linguagem que tento provar ter sido, reinventou todas as suas premissas filológicas e filosóficas, homenageando-as, lembrando-as, dotando a sua poesia de uma singularidade rara no panorama da poesia portuguesa, e, reinventando, assim, o amor. Essa reinvenção do amor é novamente a florada num texto enigmático que A. M. Lisboa tentou impedir de ser publicado (como se pode comprovar numa carta escrita a Luiz Pacheco, em que Lisboa pede «não te esqueças de me enviar a introdução ao Rimbaud também. É não só pobre, como despropositada, sem sentido; quero dizer: não quero publicá-la»³⁹³, desejo que não foi seguido por Mário Cesariny ao organizar em livro as poesias de António Maria Lisboa, caso que gerou alguma polémica³⁹⁴) – *A Verticalidade e a Chave*, prefácio não publicado de um livro de Rimbaud. Embora

³⁹⁰ Benjamin Péret, in op. cit.

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² António Maria Lisboa, «Dado Biográfico», in op. cit., p. 8.

³⁹³ António Maria Lisboa, *Cartas*, in op. cit., p. 232.

³⁹⁴ Acerca desta polémica leia-se Luiz Pacheco, *Textos de Guerrilha II*, Lisboa, Ler Editora, 1981.

analisar este prefácio à obra de Rimbaud não sirva o propósito de provar António Maria Lisboa como «NOVO AMOROSO», cito parte da sua introdução na medida em que considero que complementa o exercício feito por Lisboa em «O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio» e em «Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont»:

*«Osíris é um deus negro! no momento que foi de mo
dizer electricamente parado Osíris é um deus negro!
tinha-o tomado de outro Osíris é um deus negro!
assim de outro a outro Osíris é um deus negro!»*³⁹⁵

Transformando o misticismo original do deus egípcio, lenda de fragmento e ressurreição, A. M. Lisboa condensa a reescrita do conceito convencional de alquimia, transmutando o símbolo místico de fragmentação num conjunto de quatro versos que sintetizam o movimento de camadas de influência e de apropriação de influência (a frase «*Osíris é um deus negro!*» é repetida, tomada «de outro a outro»³⁹⁶, e novamente «assim de outro a outro», como o movimento dos anões de *Erro Próprio*. Não é ao acaso que Lisboa resgata uma mitologia obscura que incita ao caos, pela figura de Osíris, e a alia à obra de Rimbaud. Segundo Roger Callois, este último e Lautréamont «trouvèrent sacré le désordre de leur esprit. L'un et l'autre se current dans leur naturel chaque fois qu'il sortait de leur bouche des paroles insensées quoique pleines d'une infernale grandeur. L'un et l'autre le reconnurent et apprirent à saluer la beauté»³⁹⁷. Toda a poesia e teorização de António Maria Lisboa apontam para um percurso poético concreto, que tento esquematizar, e cuja segunda fase, iniciática, se rege pelo total «desregramento de todos os sentidos» profetizado por Rimbaud, concretizado na ideia de que «a poesia deve ser feita por todos» de Lautréamont, criando uma nova matriz de beleza poética, e preparando o degrau poético seguinte – o da «ESTRELA», plano de transformação do «NOVO AMOROSO» em «ETERNO AMOROSO».

Ao subverter o conceito tradicional de alquimia, António Maria Lisboa cria a sua ciência de liberdade, a «Metaciência», indefinível segundo as concepções ocidentais de

³⁹⁵ António Maria Lisboa, *A Verticalidade e a Chave*, in op. cit., p. 235.

³⁹⁶ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 237

³⁹⁷ Roger Callois, in op. cit., pp. 104-105.

conhecimento, questão já abordada no Capítulo I, estando essa lógica bem expressa em «o Poeta Metacientista sabe que para se alcançar esta posição só é possível por um exercício iniciático.»³⁹⁸ Essa «totalidade da Vida-Única», permitida pela muito particular arte poética de Lisboa, está próxima daquele que se transformou em «NOVO AMOROSO». Se em *Erro Próprio*, depois do delírio surrealista que se revela uma epifania ter terminado, A. M. Lisboa anuncia a «materialização (é o termo) dos NOVOS E MAGNÍFICOS AMOROSOS»³⁹⁹, o que foi analisado neste capítulo – a apropriação linguística e poética de poemas de Rimbaud e Lautréamont pela parte de A. M. Lisboa – é precisamente a «materialização» do surrealista português em «NOVO E MAGNÍFICO AMOROSO».

Como num labirinto em que passado e futuro se confundem, a «pequena comunicação»⁴⁰⁰ que serviu de mote a esta análise confunde. Primeiramente, apresenta uma espinhosa teoria poética, enublada por simbologias; no seu final, como se fosse ela mesmo um obstáculo a superar para aqueles que a ouvem ser lida e que se encontram num «PLANO CIRCUNVALADO», explicita de uma forma mais clara os passos a seguir para a transformação destes em «NOVOS AMOROSOS», sendo o «recolhimento»⁴⁰¹, as «deituras atentas»⁴⁰², a «procura desesperada de novos horizontes»⁴⁰³, o «afastamento imediato da chamada vida prática»⁴⁰⁴, ou contrariamente, a «dispersão absoluta»⁴⁰⁵, o «esquecimento de toda a sabedoria acumulada»⁴⁰⁶, e a «exaltação da ignorância que tudo aprende»⁴⁰⁷. Se um futuro poeta seguir as indicações dadas por António Maria Lisboa, agindo activa e amorosamente, tornando-se como ele «NOVO AMOROSO», provando «ter valor para saber coisas que excedem tudo o que a nossa civilização tem criado de mais

³⁹⁸ António Maria Lisboa, *Cartas*, in op. cit., p. 199.

³⁹⁹ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 26.

⁴⁰⁰ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 27.

⁴⁰¹ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 26.

⁴⁰² Ibidem.

⁴⁰³ Ibidem.

⁴⁰⁴ Ibidem.

⁴⁰⁵ Ibidem.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ Ibidem.

extraordinário»⁴⁰⁸, estará apto para receber os «Eternos Amorosos», aqueles que tocaram na «ESTRELA» de António Maria Lisboa, na «unidade perdida» de Rimbaud, vivendo a «Verdadeira Vida».

Estes «habitantes do Fogo»⁴⁰⁹ serão Jean Arthur Rimbaud e Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont, por terem exercitado a liberdade verdadeira durante a sua vida, despidos da razão «louca» e de convenções morais e éticas repressoras. Ao contrário dos seus modelos literários, António Maria Lisboa, respirando um «ar abjecto», metáfora da ditadura que ensombrava o panorama político e as liberdades individuais da década de quarenta do século XX português, não viveu uma vida prática extrema. Referindo em *Isso Ontem Único* que

«nunca como agora o Amor foi tão significativo
tão único da realidade real
da negação negada,
da perca total que procuro»⁴¹⁰,

António Maria Lisboa conhece a ausência da vida verdadeira. Apoiando-se no que André Breton escreveu – «“A vida verdadeira está ausente”, já dizia Rimbaud.», reconheceu na poesia uma forma de mudar a vida, reinventando o amor, apenas possível sob a forma de amor literário.

Confirmando o amor como fuga da realidade do quotidiano para uma surrealidade habitada pelos «ETERNOS AMOROSOS», povoada por aqueles que tal como ele foram da Natureza a uma «Nova Natureza»⁴¹¹, do Sol ao «Magnífico Sol»⁴¹², através da transfiguração amorosa e criminosa da tradição que sempre foram perdendo e encontrando, Jean-Arthur Rimbaud e Isidore Ducasse de Lautréamont, um plano

⁴⁰⁸ Ibidem.

⁴⁰⁹ Ibidem.

⁴¹⁰ António Maria Lisboa, *Isso Ontem Único*, in op. cit., p. 91.

⁴¹¹ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 23.

⁴¹² Ibidem.

«horizontabismado»⁴¹³ pelos «NOVOS AMOROSOS», por si, António Maria Lisboa ama ao recriar e transformar a tradição poética com «O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio» e «O Amor de Isidore Ducasse». Conjugando «um novo verbo, um verbo neutro»⁴¹⁴, António Maria Lisboa comunica «a sua aventura interior»⁴¹⁵, que, com raízes e amores tão consistentes, «finalmente não anda perdida de tudo»⁴¹⁶, nem será uma mera alucinação mística.

Partindo dos seus subversivos modelos poéticos, aplicando-lhes uma alquimia do verbo que recebeu deles como herança, recriando a própria transfiguração do conceito de alquimia, amando como um anão criminoso que fere outro para o fazer brilhar mais e para se fortalecer, num movimento de homenagem e de auto-afirmação, Lisboa fez-se «Mago», personificou «o poeta-vidente, o poeta-mago, o poeta-sacerdote (ou seja: o poeta-filósofo)»⁴¹⁷, o «Fantasma», que, recriando uma «memória», uma tradição, em vez de apenas a lembrar, a transformou, concluindo assim a «INICIAÇÃO» e materializando-se no «NOVO AMOROSO» que nasceu «do Fogo e para o Fogo»⁴¹⁸, que se sabe parte do eterno devir dos seres e das coisas, que deliberada e amorosamente se inscreve nesse ciclo cósmico e nesse percurso poético em forma de pirâmide sem cume. Pressentindo a sua inscrição na Literatura, depois de ter emergido do «PLANO CIRCUNVALADO» para a sua «INICIAÇÃO», António Maria Lisboa olha para a «ESTRELA».

⁴¹³ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», in op. cit., p. 77.

⁴¹⁴ Antonio Tabucchi, *La Parola Interdetta*, Turim, Einaudi, 1971, pp. 68-69.

⁴¹⁵ Ibidem.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ António Maria Lisboa, *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1977, pp. 348-381.

⁴¹⁸ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in *Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995, p. 23.

Capítulo III:
A «ESTRELA»

«ESTRELA - Não deixar reeditar como assim deixar no esquecimento, seria da mesma forma provocar nas consciências um rumo bem definido e distinto. Governar, como se entende, mandar em forças inferiores (não falo aqui no sentido político da palavra) é o mesmo, ou tem o mesmo sentido, do que descoberta a POESIA inventar-se um novo POETA com, nos olhos fixos, uma forte corrente de energia eléctrica.»⁴¹⁹

⁴¹⁹ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 42.

Correndo o risco de nos últimos dois capítulos não ter prudentemente esquematizado a obra de António Maria Lisboa, inicio este terceiro propondo a sua divisão em duas partes – uma correspondendo à produção em prosa, de tom conferencial, epigráfico, crítico, e de manifesto (da qual são exemplo *Afixação Proibida*, *Erro Próprio*, *Aviso a Tempo por Causa do Tempo*, *Operação do Sol*, *Alguns Personagens*, *Certos Outros Sinais*, *Exercício Sobre o Sono e a Vigília de Alfred Jarry*, *O Senhor Cágado e o Menino*, *Carta Aberta ao Snr. Dr. Adolfo Casais Monteiro*, *Introdução ao Estudo Sistemático de “Malaquias ou a História de um Homem Barbaramente Agredido” de Manuel de Lima ou Melhor: Introdução à Acção Sistemática Adentro do Princípio de Malaquias*, e *Cartas*; e outra correspondendo à produção em prosa e em verso, de tom mais convencionalmente poético (da qual é exemplo *Ossóptico e Outros Poemas*, e *Isso Ontem Único*). Na verdade, não acredito na relevância desta catalogação óbvia, na medida em que existe na obra de A. M. Lisboa uma penetração dos diferentes registos, imiscuindo-se o poético no conferencial e vice-versa, o que dificulta a colocação da obra em “gavetas”, que, de qualquer forma, não é de todo o objectivo desta dissertação.

Porém, mesmo sendo possível perceber nos textos referidos diferentes registos e tons literários, três são os temas que se revelam uma constante em todos os textos, qualquer que seja o seu registo – a Liberdade, o Amor, e o Conhecimento Poético. Tendo tratado da Liberdade no Capítulo I, e do Amor no Capítulo II, este capítulo dedica-se à idealização de conhecimento poético de António Maria Lisboa, realizado na «ESTRELA». Pautada por um tom menos poético do que as definições que a precedem, a «ESTRELA», última fase do percurso idealizado em *Erro Próprio*, serve de premissa ao último capítulo da dissertação, aproximando o leitor da plena concretização da arte poética de António Maria Lisboa. O poeta que idealmente segue o percurso idealizado por A. M. Lisboa principiou a sua viagem gnóstica num «PLANO CIRCUNVALADO», onde aprendeu a fragmentariedade do mundo, vendo-o com «lentes não carbonizadas», e prosseguiu para um plano de «INICIAÇÃO», onde ama surrealisticamente os seus paradigmas poéticos, transformando-os e validando-os. Buscando o «conhecimento poético do Cosmos» e a sua própria sobrevivência, este poeta tacteia essa concretização tanto no «PLANO CIRCUNVALADO» como na «INICIAÇÃO». A linguagem inscrita nas definições de cada um destes planos denota essa incompletude através de um vocabulário hermético, poético, que apenas tange aquilo que deseja agarrar. O estilo em que a definição é escrita traduz a própria definição.

Da mesma forma, a definição da «ESTRELA» encerra estilisticamente o seu significado. Citando Hamman, A. M. Lisboa afirma em *Erro Próprio* que «os sentidos e as

paixões não falam senão por imagens, só entendem por imagens. Todo o tesouro do conhecimento como da felicidade humana consiste em imagens»⁴²⁰. Esta ideia de a imagem ser a linguagem da verdade prepara a crença de que «a única verdade é o Objecto»⁴²¹, conseguida na criação estilística deste percurso poético – extremamente imagético, metaforicamente surrealista, poético nos dois primeiros planos, e mais concreto, despido de imagens surrealistas, no terceiro plano. De facto, esta mudança de tom na definição do terceiro e último plano explicita os planos anteriores, desocultando o que a linguagem poética e surrealista enublou. Assim, o plano da «ESTRELA» é descrito por uma adjectivação menor e mais simples, conduzido por dois verbos - «governar» e «inventar-se» - e dois substantivos - «POESIA» e «POETA». Em *Aviso a Tempo por Causa do Tempo*, António Maria Lisboa renega qualquer pretensão política na sua obra, declarando não apoiar «nenhum partido, grupo, directriz política ou ideologia»⁴²², não simpatizar «com qualquer organização policial ou militar»⁴²³, sendo um indivíduo livre «de compromissos políticos»⁴²⁴. Percebe-se a sua posição apolítica devido ao contexto ditatorial em que o poeta viveu, e, entendendo que ele não fala «aqui no sentido político da palavra», debruço-me sobre o verdadeiro *tópos* da «ESTRELA», o conhecimento poético, o idealismo da concreção da vida prática na poesia, o governo de cada indivíduo através da poesia, começando a desocultar-se o sentido ascendente de governo, de invenção, de poeta, de poesia, latente nesta última fase do percurso poético idealizado.

Resgatando a imagem da árvore da vida, da «Árvore de Sangue» tratada no Capítulo I desta dissertação, que sugeria uma correspondência entre o «PLANO CIRCUNVALADO» ao «subterrâneo, com as suas raízes abrindo caminho nas profundezas onde penetram», e entre o plano da «INICIAÇÃO» à «superfície da terra, com o tronco e os primeiros ramos», chega-se à ideia de a «ESTRELA» corresponder às «alturas, com os seus ramos superiores e o seu ponto mais alto, atraídos pela luz do céu»⁴²⁵, sendo este último plano a última fase, «em ascensão para o céu», evocando «todo o simbolismo da

⁴²⁰ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 28.

⁴²¹ Ibidem.

⁴²² António Maria Lisboa, *Aviso a Tempo por Causa do Tempo*, in op. cit., p. 53.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 89.

verticalidade»⁴²⁶. Apesar de A. M. Lisboa citar a pergunta abjeccionista de Pedro Oom e de se definir como mais do que surrealista, referindo várias vezes a palavra «abjecção» na sua obra, o seu Abjeccionismo constatado no «PLANO CIRCUNVALADO», o seu modo de «sobreviver», não celebra «o poder sugestivo da putrescência e do mal», à imagem de Bataille, que, nas palavras de Clara Rocha, «reagia contra aquilo que chamava o lado elevado, “icário” de Breton»⁴²⁷. Embora haja na obra de A. M. Lisboa uma aproximação à ideia religiosa estrangeira ao Cristianismo vigorante no Estado-Novo, na imagem pagã de Ísis e Osíris, que poderia ser facilmente percebida como representação do mal, bem como um louvor à literatura maldita de Rimbaud e Lautréamont, avessa a esse mesmo Cristianismo, bem como a referência à abjecção em que os homens do século XX se tornaram, não é possível encontrar uma linguagem de putrescência na obra de A. M. Lisboa. Nela o Abjeccionismo surge como conceito, como directriz, mas não como concretização.

O que se concretiza não é o Abjeccionismo como foi apresentado por Oom, mas um idealismo que, tendo como mote a libertação e como iniciação o amor literário, aponta para uma «direcção desconhecida», aponta para o céu. Este capítulo não tem o propósito de provar uma transformação concretizada de António Maria Lisboa de «NOVO AMOROSO», como foi apresentado no Capítulo II, em «ETERNO AMOROSO», como os seus heróis Jean-Arthur Rimbaud e Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, que foram inscritos na tradição literária. Neste momento, dado o silêncio da história literária com que a sua obra foi brindada, é imperativo dizer que essa transformação não se deu. Nesse sentido, este capítulo pretende provar o movimento da poesia de A. M. Lisboa para que essa transformação se desse, através da crença num «destino poético» e um movimento de ascese único no Surrealismo português, e que é concretizado no idealismo de uma Idade de Ouro, na criação de uma linguagem mágica, no conceito de poesia como conhecimento, e no projecto de uma «Metaciência» - um movimento de ascese único que nasce da mais profunda abjecção, tal como uma estrela que nasce do pó do universo.

Esta «ESTRELA», nascida e sonhada da árvore da vida que cresce verticalmente, concebe uma noção de “governo” perfeitamente apartidária – para ela e, portanto, para A. M. Lisboa, «governar» equivale a «inventar-se um novo POETA», depois de «descoberta a poesia», num plano de «INICIAÇÃO». Esta comparação ganha um sentido de frustração

⁴²⁶ Ibidem.

⁴²⁷ Clara Rocha, in op. cit., p. 143.

quando pensamos na total impossibilidade de inventar um novo partido político na sociedade portuguesa contemporânea de Lisboa. Sendo-lhe cerrada a vida política e a vida física (note-se que António Maria Lisboa teve uma morte de tuberculose anunciada, devido ao diagnóstico da doença anos antes da sua morte), o poeta constrói uma ideia de sociedade inocente, justa, amorosa, feliz, muito cara aos surrealistas franceses, baseada na concepção de Hesíodo em *Os Trabalhos e os Dias* e em *Teogonia*, e recuperada por Ovídio em *As Metamorfoses* – a Idade de Ouro que A. M. Lisboa enuncia na terceira parte de *Erro Próprio*:

«Para nós a Idade de Ouro é de todos os Tempos e nasce da multiplicação da vida de todos os Poetas - pois todos os Poetas possuem independentemente do Ouro-moeda, eles são Magos!, e a Idade de Ouro Futura não é mais do que a Ressurreição Poética de Todos os Homens!»⁴²⁸

Como foi tratado no Capítulo II, a alquimia é a “ciência” que busca a transformação de materiais inferiores em ouro, e igualmente metáfora da transformação gnóstica do Homem. Assim, a Idade de Ouro que A. M. Lisboa defende e idealiza é a concretização desta alquimia do espírito numa era futura de poesia, em que todos os homens renascem poeticamente, sendo-lhe subjacente o conhecimento da aurificação do espírito, e deste modo a passagem de «Todos os Homens» por uma «INICIAÇÃO», acontecendo uma mudança de estado através de uma «forte corrente de energia eléctrica». A Idade de Ouro seria, então, um resultado da «alquimia do verbo» realizada pelos «NOVOS AMOROSOS», como é sugerido na teoria amorosa em forma de «pequena comunicação» que introduz *Erro Próprio* e que indica que estes inventarão «um Novo Sol», desejando a «Nova Natureza do dia seguinte para fazerem um Novo e Magnífico Sol», «até se erguerem do leito de nuvens e caminharem pelo seu pé na reconquista dos outros Universos Ignorados. E assim até que a Verdadeira Vida de que nós somos abortos seja erguida sobre os alicerces de que eles são os portadores esplêndidos!»⁴²⁹. Tanto na definição de «ESTRELA», como no conceito de Idade de Ouro, como no objectivo dos «NOVOS AMOROSOS» descrito na introdução de *Erro Próprio*, perpassa uma acção comum, alicerçada na noção de devir e desenhando um movimento ascético – a ressurreição poética, a «Verdadeira Vida» que é possível atingir através da reconstrução. E esta

⁴²⁸ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 44.

⁴²⁹ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 23.

reconstrução é feita alquimicamente, pelo fogo, por aqueles que, fragmentariamente e em devir, «nasceram do Fogo e para o Fogo», almejando o «Fogo dos Séculos»⁴³⁰, possível metáfora para a Idade de Ouro, que guarda os «habitantes do Fogo»⁴³¹, os «Eternos Amorosos»⁴³².

Esse movimento de ascese é realizado através de um campo semântico muito particular, que perpassa a obra de António Maria Lisboa. Um campo semântico astral, cósmico, onde o Sol co-habita com a Lua, cometas, estrelas, num «universo UNO E MÁGICO». Está incrustada nesta teoria amorosa e neste movimento de ascese poética uma noção de destino poético a cumprir, como se pode verificar em *Afixação Proibida*:

«a atmosfera poética resplandece de milhares de estrelas.

Assim nos aparece o destino Poético.»⁴³³

A poesia «resplandece» do fogo, símbolo de transformação e de devir, do qual «milhares de estrelas» são metáfora. A esta afirmação basilar seguir-se-ão muitas referências a astros, ao cosmos, ao fogo, que constituem um campo semântico astral que sugere misticismo, verticalidade e ascese, como no poema dedicado ao amigo Henriques Risques Pereira, «Estrela de Todas as Horas»:

«**Estrela** da Ilha de Puros Ministros do Amor

Estrela da Tarde que acredita sempre nas possibilidades da existência

Estrela do Meio-dia Antes e Depois da Nossa Época

Estrela da Noite de Todas as Cores

Estrela da Madrugada que traz sempre a esperança agrilhoadas

Estrela da Manhã - os Mistérios de Ísis e Osíris - eu ainda menino.

⁴³⁰ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 25.

⁴³¹ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 26.

⁴³² Ibidem.

⁴³³ António Maria Lisboa, *A Afixação Proibida*, in op. cit., p. 19.

No **Alto** um Piloto por caminhos secretos.

Nos Gumes tudo que não possa durante este tempo mergulhar como dois personagens distintos

num seio enorme de **mármore** nu

não pode fazer mais do que arrastar-se atrás dum Grande Carro.

estrela de todas as horas-odasashor-**asest-r**

mil novecentos e cinquenta

um **pássaro** de **granito**.»⁴³⁴;

em «O Amor de Jean-Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio»:

«Na **montanha** onde moram as **estrelas**»⁴³⁵

(...)

«“Sur l’onde calme et noire où dorment les **étoiles**

Un chant mystérieux tombe des **astres d’or**”»⁴³⁶;

em «Acento»:

«Vem dos **montes** friíssimos da Noruega

onde te sonhei para beberes **estrelas**

e caminhar a custo entre as cascatas

onde a ternura é um **escadote**

e o ar um caracol de **planetas** nas **órbitas**.»⁴³⁷;

⁴³⁴ António Maria Lisboa, «Estrela de Todas as Horas», in op. cit., p. 74.

⁴³⁵ António Maria Lisboa, «O Amor de Arthur Rimbaud O Mestre do Silêncio», in op. cit., p. 75.

⁴³⁶ Ibidem.

⁴³⁷ António Maria Lisboa, «Acento», in op. cit., p. 65.

em «Poema do Começo»:

«Eu na noite com um objecto estranho na algibeira
- trago-te **Brilhante-Estrela-Sem-Destino** coberta de musgo»⁴³⁸;

em «H»:

«Sei que dez anos nos separam de pedras
e raízes nos ouvidos

e ver-te, ó menina do quarto vermelho,
era ver a tua bondade, o teu olhar terno
de Borboleta no **Infinito**

e toda essa sucessão de pontos vermelhos no **espaço**
em que tu eras uma **estrela** que caiu
e **incendiou** a terra

lá longe numa fonte cheia de **fogos-fátuos**»⁴³⁹;

em «Rêve Oublié»:

«Neste meu hábito surpreendente de te trazer de costas
neste meu desejo irreflectido de te possuir num **trampolim** nesta minha mania de te dar o que tu gostas
e depois esquecer-me irremediavelmente de ti

Agora na superfície da **luz** a procurar a sombra
agora encostado ao vidro a sonhar a terra
agora a oferecer-te um elefante com uma linda tromba
e depois matar-te e dar-te vida eterna

⁴³⁸ António Maria Lisboa, «Poema do Começo», in op. cit., p. 63.

⁴³⁹ António Maria Lisboa, «H», in op. cit., p. 66.

Continuar a dar tiros e modificar a posição dos **astros** continuar a viver até **cristalizar** entre neve
continuar a contar a lenda duma princesa sueca
e depois fechar a porta para tremermos de medo

Contar a vida pelos dedos e perdê-los
contar um a um os teus cabelos e seguir a estrada
contar as ondas do mar e descobrir-lhes o **brilho**
e depois contar um a um os teus dedos de fada

Abrir-se a janela para entrarem **estrelas**
abrir-se a **luz** para entrarem olhos
abrir-se o **tecto** para cair um garfo no centro da sala
e depois ruidosa uma dentadura velha
E no **CIMO** disto tudo uma **montanha** de **ouro**

E no FIM disto tudo um Azul-de-**Prata**.»⁴⁴⁰;

em «Sétimo Poema»:

«No pátio de **astros** calcetados abriu-se uma leve fenda muito parecida com um arranhão de mulher feito na
mão esquerda. Poderemos chamar Azul de **Prata** a uma dentadura velha esculpida num horizonte suspenso
em enormes braços.

Ando isolado na planície. Os cadáveres passam e erguem-se muito direitos num cumprimento militar. Sento-
me na **Torre** Gelada.

Com um aquário e um pequeno peixe **dourado**, Eu-**Pedra** das regiões do **Lusco-Fusco**, retirado dos
horrores, em qualquer tarde, por exemplo, sobre planos preconcebidamente dispostos, para dar resultado,
evocarei:

“- ILHA DE **ESTRELA**

sai

decepa ao longe

atira o novo crime para a rua

⁴⁴⁰ António Maria Lisboa, «Rêve Oublié», in op. cit., pp. 67-68.

aluga o **céu** convulso dum deus terrível
esmaga a **estrela** de través e fria
a flor moda sobre o leito de **pedra preciosa**
em cada **pérola** - um **voo** solitário
no **cristal** - o grito duma cidade arruinada”

A chave de **pedra** desceu suspensa do **alto** da torre por um cabelo. Nele existe um orifício fino e longo por onde passa um Mar e moram **Montanhas** e **Abismos**. Apenas um Bicho povoa o Tempo rodando até à fascinação.»⁴⁴¹;

e em «Isso Ontem Único»:

«Virás ao saberes que te ocultaram a existência do teu ser autónomo e real ao acordares um dia com o **céu**, o vento, na **erecção** das árvores, quando o teu nome nasceu virgem nas **estrelas** ao nasceres tu.

Procura-me quando a morte for impossível e já não seja possível viver - quando já nada for possível SAGIR! e então opor-me-ei ao mundo a que nos opomos, apontarei a mulher-morta onde o opaco é transparente e cairá a **estrela cadente**, rápida e precisa, que os mortos dizem e dizem que estou louco no movimento perpendicular.»⁴⁴²

(...)

«mar de sonâmbulos esquecidos a medir o **espaço** com fitas de **estrelas**»⁴⁴³

(...)

«e assim perdermos tudo - perder-te a ti **Infinita** construída de **estrelas**, de **nuvens** de oceanos, de **pérolas** esquecidas

construída de histórias de corsários loucos»⁴⁴⁴

(...)

⁴⁴¹ António Maria Lisboa, «Sétimo Poema», in op. cit., pp. 79-80.

⁴⁴² António Maria Lisboa, *Isso Ontem Único*, in op. cit., p. 86.

⁴⁴³ António Maria Lisboa, *Isso Ontem Único*, in op. cit., p. 89.

⁴⁴⁴ António Maria Lisboa, *Isso Ontem Único*, in op. cit., p. 91.

« Saber-te ASSIM até saberes isso completamente, tão completamente
como sabes ser uma **estrela** o ponto **cintilante** que criaste como sabes ser verdade a verdade que cegamente
no nosso sonho»⁴⁴⁵.

Como mostram os poemas citados⁴⁴⁶, ao campo semântico referido, composto por referência a astros e ao cosmos em geral, juntam-se dois outros campos semânticos. A substantivos e adjectivos com sentido astral como «Estrela», «estrelas», «planetas», «Brilhante-Estrela-Sem-Destino», «espaço», «luz», «astros», «brilho», «céu», «abismos», «estrela cadente», «Infinita», «Infinito», «cintilante», um corpus textual que claramente aponta para elementos cósmicos, juntam-se substantivos e adjectivos remissivos do acto alquímico como «fogo», «incendiou», «fogos-fátuos», «cristalizar», «pedra preciosa», «cristal», «ouro», «Prata», «pérola», «dourado», e ainda substantivos e adjectivos que sugerem a ideia de altura e de subida, como «Alto», «pássaro», «montes», «escadote», «trampolim», «voo», «Montanhas», «erecção das árvores», e «nuvens». No seu conjunto, estas palavras remetem para uma ideia clara de verticalidade nos poemas de António Maria Lisboa.

Esta ideia de verticalidade, de ascense, é consubstanciada na caracterização da «Estrela» que é feita em «Estrela de Todas as Horas» - relacionando-a com a «Ilha de Puros Ministros do Amor», com aquela «que acredita sempre nas possibilidades da existência», com a eternidade por ser «Antes e Depois da Nossa Época», com a infinitude por ser «de Todas as Cores», com a esperança por trazer «sempre a esperança agrilhoadas», e com a magia conhecendo «os Mistérios de Ísis e Osíris» -, caracterização que guia a percepção do resto do campo semântico astral. A «Estrela» do poema referido e a «ESTRELA» do percurso poético idealizado por A. M. Lisboa são a mesma, ambas representam o Amor, a afirmação da vida, a eternidade, a esperança, e a magia. E esta estrela é uma das estrelas que moram na montanha onde «La blanche Ophélia flotte comme un grand lys», tal como é uma das estrelas incrustadas no «pátio de astros calcetados» onde o poeta se isola, cavando a sua circunvalação, tal como é a estrela cadente que incendeia, transformando, a terra, tal como é uma das estrelas rimbaldianas donde tomba «un chant mystérieux», metáfora de poesia, tal como é uma das estrelas de que SAGIR, a Mulher-Mãe, «síntese de toda a poesia feita», é feita.

⁴⁴⁵ António Maria Lisboa, *Isso Ontem Único*, in op. cit., p. 92.

⁴⁴⁶ O negrito foi acrescentado a fim de salientar as palavras com valor semântico de ascense.

Estes campos semânticos ascéticos, astrais, alquímicos, de altura, alinhavam toda a produção escrita de António Maria Lisboa, e não só os poemas, revelando aquilo a que Alfredo Margarido chama a «Posição Ética de António Maria Lisboa»⁴⁴⁷, resumível em duas palavras: «sobreviver livre». Apesar de esta construção da sua sobrevivência ser bastante singular, dado o Abjeccionismo convencional de Pedro Oom, Carlos Eurico da Costa, ou Luiz Pacheco, autores cuja produção remete verdadeiramente para a ideia de putrescência, que já fora abordada por Bataille, remeter para uma linguagem escatológica, mais “baixa”, a «construção dos poemas», que A. M. Lisboa grita como «A CONS / TRU / ÇÃO DOS / POEMAS» em «Conjugação», segue a fórmula surrealista, que se baseia «na utilização preferencial de um determinado tipo de imagens assentes na associação, por analogia, de realidades afastadas, naturalmente dissociadas e aparentemente incompatíveis»⁴⁴⁸. A estas imagens sugestivas de ascese, opõem-se outras dicotomicamente, representativas de uma realidade marcada pela frustração, pelo impedimento, pela separação, pela proibição. Às «pedras preciosas», à «Prata», ao «ouro», às «pérolas» sonhadas, opõem-se as «pedras», o «mármore», o «granito», minerais menos nobres; às «montanhas», ao «Alto», à «erecção das árvores», opõem-se as «raízes», a «planície» que isola, e as «raízes», elementos de um plano inferior.

«Estrela de Todas as Horas» é um poema paradigmático da angústia que está impressa nesta dicotomia de imagens, não meramente estilística mas representativa de uma realidade verdadeira. Defendo as considerações de Tânia Martuscelli acerca do poema, quando a autora brasileira afirma que «parece que se está mostrando o que a Estrela representa e contrapondo-a com o mundo real. Isto se dá de tal forma que, na terceira estrofe, parece-nos que há uma superposição de elementos que representam o lugar da Estrela (alto) e o do poeta (baixo): “Nos Gumes tudo o que não possa durante esse tempo”. Este verso parece-nos bastante significativo, porque temos a impressão que o sujeito reconhece na Estrela a liberdade que ele tanto almeja. O tempo, aqui, parece ser o tempo real, isto é, o momento em que se escreve, em que “não pode fazer mais que arrastar-se atrás dum Grande Carro. A estrofe final parece confirmar esta hipótese: o poeta toma a ideia do pássaro (que tradicionalmente imprime a ideia de liberdade), e apresenta-a modificada por “granito”. “Pássaro de granito” é uma imagem sinestésica que nos leva a pensar numa estagnação, para além da ideia de *prisão* que pode ser considerada a antítese

⁴⁴⁷ Mário Cesariny (org.), *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997, pp. 272-275.

⁴⁴⁸ Perfecto E. Cuadrado, *A Única Real Tradição Viva*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999, p. 40.

directa de *liberdade*. Desse modo, o sujeito parece se sentir preso e, sobretudo, inerte. O ano “mil novecentos e cinquenta” pode confirmar a ideia de que ele reflecte sobre a realidade do seu tempo, criticando-a”.⁴⁴⁹

A metáfora do «pássaro de granito» impede que o poeta se cumpra plenamente, no amor, na liberdade, e na poesia que a «Estrela» encerra. Até aqui viu-se a «ESTRELA» como sendo a concretização da poesia e da magia, mas, relembrando a ideia de o estilo das definições dos três planos do percurso poético idealizado revelar o significado de cada uma, atente-se na «ESTRELA» como *alêtheia*, como revelação do ser, do poeta. Esta dualidade de significação está impressa em «Operação do Sol», um texto cujo título remete imediatamente para a alquimia, já que este era um dos nomes desta “ciência”. António Maria Lisboa começa-o afirmando a «ESTRELA» como a concretização da poesia, enquanto um «Cometa» esquivo que se dá a revelar intermitentemente, nunca «no mesmo lugar», e como «um bólido» ao qual, sendo avistado por alguém, «devem ser juradas três coisas Liberdade, Amor, Conhecimento», precisamente os três passos do percurso poético idealizado por A. M. Lisboa:

«O Cometa não é uma estrela fixa, melhor: não é das que aparecem todas as noites no mesmo lugar; por outro lado é um bólido que atravessa os Universos Semelhantes e a quem ao ser visto devem ser juradas três coisas Liberdade, Amor, Conhecimento, ser seu o maior dos crimes, sua a maior das heresias e porque a abjeção é o seu sentimento para com o mundo que seja nele total.»⁴⁵⁰

O visionário do «Cometa», essa «Estrela» grafada em maiúscula, distinta de um universo de estrelas fixas, jurando «Liberdade, Amor, Conhecimento», por meio da «Operação do Sol», alquimicamente, torna-se ele próprio reflector do cerne do «Cometa», torna-se ele próprio criminoso, herege, e abjeccionista. Essa «operação do Sol» não é «só um jogo intelectual, mas aventura de que todo o Corpo [do visionário do «Cometa», do poeta] participou», essa «operação do Sol» é a «INICIAÇÃO», permitida pela visão do «Cometa» «com lentes não carbonizadas». Como numa religião de Mistérios em que certos ritos induzem à crença de se estar a comungar com o universo e a aceder a um grau inatingível de conhecimento, nesta «operação do Sol» António Maria Lisboa define a «ESTRELA» não só como poesia e conhecimento, mas define a «ESTRELA» como a revelação do poeta a si mesmo, como o

⁴⁴⁹ Tânia Martuscelli, in op. cit., p. 113.

⁴⁵⁰ António Maria Lisboa, *Operação do Sol*, in op. cit., p. 93.

próprio poeta sabendo-se fragmento de um «universo UNO E MÁGICO» em constante fazer e desfazer, ocultação e desocultação:

«Não existisse este mundo extenso e rico no exterior de mim e eu não seria o exterior deste Mundo - tudo seria um mundo interior do qual eu não seria interior. Mas tudo se repele: há um mundo exterior onde habita Sagir para que nos amemos - o Cosmos, as Estrelas, o Centro da Terra, as nossas mãos unidas. É este Amor único que me diferencia e todos os meus actos e todo o trama de que sou objecto íntimo é o caminho dissolvente desse «meu-ser» e deste «eu-ser»»⁴⁵¹

Passando de uma terceira pessoa do singular para a primeira pessoa do singular (pessoa em que, aliás, é escrita toda a obra de António Maria Lisboa), o visionário é o poeta, A. M. Lisboa, concretizando o saber perdido, recuperado pelos «documentos anteriores à Antiguidade Clássica», e afirmando o Amor como o elemento que o diferencia a si e aos seus actos, que se inferem poéticos, como o elemento que é o «caminho dissolvente» da sua existência conscientemente em devir. E é dissolvendo a sua materialidade («meu-ser») e a sua essência («eu-ser»), que o poeta atinge a «Concreção do Universo a um *Ponto*», uma busca que é individual, como A. M. Lisboa já afirmava em *Erro Próprio*: a concreção de si mesmo a um ponto. Esta ideia do cometa como comunhão e *alêtheia* é explicada em *Certos Outros Sinais* com a afirmação de que a «vertiginosa conquista do conhecimento do homem que o mesmo é dizer do Universo, pois este é a projecção do Homem e o Homem a Concreção do Universo a um *Ponto*»⁴⁵². O Homem é Universo porque é o seu reflexo, sendo o Cometa e o reflexo do Cometa, logo, conhecer o Universo e conhecer o Cometa é conhecer-se a si mesmo, é concretizar-se misticamente.

Esta ideia de concreção é, como bem notou Maria de Fátima Marinho⁴⁵³, um dos decalques da obra de André Breton que se podem encontrar na obra de A. M. Lisboa. Em «Tradições Esotéricas e Vanguardas Literárias», Paula Costa reforça a ideia de existir uma corrente ocultista dentro do Surrealismo, iniciada em Breton, afirmando que «o surreal ou a realidade superior pretendida pelos surrealistas, desde André Breton, tem também como fonte de inspiração segredos da arte mágica, nas próprias palavras de Breton, que se revelariam, igualmente, (e como herança dos poetas simbolistas franceses) através de uma

⁴⁵¹ António Maria Lisboa, *Operação do Sol*, in op. cit., p. 101.

⁴⁵² António Maria Lisboa, *Certos Outros Sinais*, in op. cit., p. 112.

⁴⁵³ Vide nota 27.

profunda aliança entre alquimia e poesia ou também nas palavras do autor de *L'Amour Fou*, numa autêntica analogia entre as procuras surrealistas e as procuras alquímicas»⁴⁵⁴. Tal como Breton, também António Maria Lisboa se inspira nos «segredos da arte mágica», canta a «herança dos poetas simbolistas franceses», e tenta «uma profunda aliança entre alquimia e poesia», como foi constatado no Capítulo II.

A concreção do Homem a um *ponto* de A. M. Lisboa parte do mesmo «desejo de (re)ligação entre o Espírito e a Matéria, o Céu e a Terra – o objectivo máximo em atingir as bodas químicas defendido pelo processo alquímico»⁴⁵⁵ de Breton, «bem patente numa das passagens do Segundo Manifesto do Surrealismo de André Breton: “Tout porte à croire qu’il existe un certain point de l’esprit d’où la vie et la mort, le reel et l’imaginaire, le passé et le future, le communicable et l’incommunicable, len haut et le bas cessent d’être perçus contradictoirement. Or, c’est en vain qu’on chercherait l’activité surréaliste un autre mobile que l’espoir de détermination de ce point.”»⁴⁵⁶ Esclarecendo que para os surrealistas a missão da poesia também é «criar um não-espço de possível convivência entre opostos»⁴⁵⁷, a autora define «este *ponto supremo* a que aspira a arte surrealista»⁴⁵⁸ como «este *surreal* onde o corpo se espiritualiza e a matéria se corporifica»⁴⁵⁹ e como «o instante proporcionado pela poesia onde o mundo real e o mundo imaginário se fundem»⁴⁶⁰. Tendo António Maria Lisboa bebido ensinamentos pré-socráticos que defendem que o mundo é uma tensão de contrários, como foi referido no Capítulo I, e citado alquimistas cuja filosofia oculta parte da regra “inscrita” na Tábua de Esmeralda de Hermes Trismegisto («o que está no alto é como o que está em baixo»), como foi referido no Capítulo II, e tentado imprimir à sua poesia um movimento de ascese, como foi referido no presente capítulo, ao imiscuir elementos mágicos numa linguagem de quotidiano e vice-versa, na linha do que Benjamin defende como vector básico do jogo surrealista, é possível defender que uma das grandes propostas de Lisboa é conseguir esta concreção.

⁴⁵⁴ Paula Costa, «Tradições Esotéricas e Vanguardas Literárias», in *O Esoterismo e as Humanidades*, Colóquio organizado pelo Conselho Directivo da Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, Edições Colibri, 1999, pp. 75-76.

⁴⁵⁵ Paula Costa, in op. cit., p. 76.

⁴⁵⁶ Ibidem.

⁴⁵⁷ Ibidem.

⁴⁵⁸ Ibidem.

⁴⁵⁹ Ibidem.

⁴⁶⁰ Ibidem.

António Cândido Franco defende que o atingir deste ponto é conseguido no automatismo da criação dos poemas que se parece verificar na obra de Lisboa, quando diz que «se o automatismo mental não é fora de si mesmo, como reconheceu António Maria Lisboa que sempre pediu neste aspecto a mais radical autenticidade, uma garantia de acedermos à nudez do espírito, nudez esta importante porque supõe uma unidade ou ponto central onde tudo no mesmo momento virtualmente se encontra como essência e rumor, a imaginação criadora não pode porém ter viabilidade fora dele, o que significa por outro lado os apelos do poeta feitos a favor do automatismo, que considerava a experiência decisiva da poesia e a sua *arte poética*.»⁴⁶¹

Nesse sentido, sigo a linha orientadora de Paula Costa quando afirma que «no caso específico de poetas como André Breton e, entre nós, sobretudo, o caso de António Maria Lisboa acreditamos que o esoterismo não tenha servido de mero pre-texto para a sua criação poética. Em ambos os poetas parece haver alguma correspondência entre a doutrina programática do surrealismo, nomeadamente, quanto às buscas alquímicas que proclamavam e as suas produções poéticas»⁴⁶². Embora A. M. Lisboa considere Mário Henrique Leiria como um «Mago» e um «Iniciado», como afirma numa carta⁴⁶³ ao amigo, nenhum surrealista português iguala António Maria Lisboa no que concerne à densidade da relação da sua obra com o esoterismo e a filosofia oculta. Nem sequer Mário Cesariny, que Paula Costa recorda advertir «que para se conseguir dar um novo real poético é necessário reunir, como diz: “(...) Apolo e Dionisos, Vénus Urânia e Vénus Anadiómena, Ocultismo e Magia”»⁴⁶⁴. A autora afirma António Maria Lisboa como «provavelmente, o poeta surrealista português que mais acreditou na articulação entre o esoterismo e a criação poética, e que nos passos de Breton defendeu, igualmente, uma unificação dos contrários e uma busca do andrógino primordial»⁴⁶⁵.

Na nota 27 e na análise que é feita no Capítulo II desta dissertação três são os nomes que parecem ter influenciado António Maria Lisboa directamente: André Breton, Jean-Arthur Rimbaud, e Isidore Ducasse. Todavia, a temática da «Estrela» permite que A.

⁴⁶¹ António Cândido Franco, *Poesia Oculta*, Lisboa, Vega, 1996, pp. 122-123.

⁴⁶² Paula Costa, in op. cit., pp. 75-77.

⁴⁶³ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 198.

⁴⁶⁴ Paula Costa, in op. cit., p. 75.

⁴⁶⁵ Ibidem.

M. Lisboa se inscreva numa dada linhagem literária portuguesa de poetas cujas obras assentam numa linguagem de mistério, pureza, oculta, de altura. A brevidade desta dissertação não permite que este assunto seja abordado com profundidade, e embora não seja possível falar numa tradição poética com pendor esotérico, nomes como Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro, Ângelo de Lima, Teixeira de Pascoaes, Manuel de Castro, e Natália Correia apresentam pontos em comum com António Maria Lisboa que não podem ser ignorados.

O ensaio de Paula Costa dá várias pistas nessa direcção, iniciando por referir Fernando Pessoa e a geração de Orpheu como representantes de uma poesia órfica, recordando «o seu ideal esotérico» e desenvolvendo que «ainda que nem todos os órficos tenham seguido este ideal esotérico, (...) pelo menos dois deles – Fernando Pessoa e Almada Negreiros – acreditamos que o cumpriram (ou cumpriram-se, essencialmente, por seu intermédio)⁴⁶⁶, salientando que «algumas das tradições da religião de mistérios esotérica, tais como, o orfismo e o neo-pitagorismo afluem, palimpsesticamente, na Obra de ambos, como no caso particular do poeta dos heterónimos, a sua Obra (senão mesmo a sua Vida) assenta numa verdadeira estrutura esotérica»⁴⁶⁷, marcada por «Hermetismo, alquimia, misticismo, magia, gnosticismo, mediunismo, astrologia, maçonaria, templarismo, rosa-crucianismo, teosofia e muitas outras»⁴⁶⁸. Tal como no caso de Breton e Lisboa, a autora considera que este esoterismo «não (...) parece de todo ser um mero pré-texto para a sua criação literária», «não é um caso de simples apropriação de temas esotéricos para ilustrar ou mesmo servirem de motivação à sua criação poética»⁴⁶⁹ mas «que, muito pelo contrário, mais do que uma moda, o esoterismo é o seu verdadeiro *modo* de ser-poeta ou ainda, inclusive, que a sua Obra é um exemplo perfeito de uma Literatura Esotérica, pelo que a sua especificidade poética se consubstancia no seu ideal esotérico⁴⁷⁰», modo de ser-poeta bastante semelhante ao de António Maria Lisboa.

Embora Mário Cesariny, no prefácio à antologia da poesia de Teixeira de Pascoaes organizada por si, afirme que António Maria Lisboa não tenha sido influenciado por

⁴⁶⁶ Paula Costa, in op. cit., p. 74.

⁴⁶⁷ Ibidem.

⁴⁶⁸ Ibidem.

⁴⁶⁹ Ibidem.

⁴⁷⁰ Paula Costa, in op. cit., p. 74.

Fernando Pessoa, refere-se a Mário de Sá-Carneiro como o «esfinge gorda», salientado o tom oracular da sua obra. E lendo «A história das palavras» do pitagórico e órfico Almada Negreiros, encontra-se alguma ligação entre as suas ideias e as de António Maria Lisboa:

«As mulheres e os homens estavam espalhados pela Terra. Uns estavam maravilhados, outros tinham-se cansado. Os que estavam maravilhados abriam a boca, os que tinham se cansado também abriam a boca.

Houve um homem sozinho que se pôs a espreitar esta diferença - havia pessoas maravilhadas e outras que estavam cansadas.

As pessoas estavam tristes ou alegres conforme a luz de cada um - mais luz, alegres - menos luz, tristes.

O homem sozinho ficou a pensar nesta diferença. Para não esquecer, fez uns sinais numa pedra.

Este homem sozinho era da minha raça - era um Egípcio!

Os sinais que ele gravou na pedra para medir a luz por dentro das pessoas, chamaram-se hieróglifos.

Mais tarde veio outro homem sozinho que tornou estes sinais ainda mais fáceis. Fez vinte e dois sinais que bastavam para todas as combinações que há ao Sol.

Este homem sozinho era da minha raça - era um Fenício.

Cada um dos vinte e dois sinais era uma letra. Cada combinação de letras era uma palavra.»⁴⁷¹

Identificando-se das mesmas raças que os homens sozinhos que meditavam sobre a luz e a escuridão das pessoas, através do acto da escrita (a egípcia com os seus hieróglifos e a fenícia com o seu alfabeto), Almada Negreiros sugere a ideia de a poesia, último reduto da escrita, ser o instrumento para medir a luz que há dentro de cada homem. A poesia surge como verdade, como conhecimento do cosmos, de «todas as combinações que há ao Sol», bem à imagem do «cometa» de António Maria Lisboa, que permite aceder ao conhecimento poético do universo. E Almada Negreiros constrói a mesma linguagem de luz e resgata a mesma mitologia latente na poesia de A. M. Lisboa.

No referido prefácio à antologia de Teixeira de Pascoaes, Cesariny estabelece uma comparação entre este e Lisboa, afirmando que embora o surrealista não tivesse tido grande contacto com o «mago da montanha», «o Verbo da suprema maioria poética [de Pascoaes], despreziva da tal dialéctica que “explica mas não realiza, desvia o conhecimento, contrai”, e que, sendo em si mesmo dialéctico, pois apropria, joga e joga-se nos poderes antinómicos gerais, constitui-se em mundo mágico onde “a morte não existe”, onde “o Homem é a concreção do universo a um ponto”, “o Futuro é tão antigo como o Passado”, onde enfim o Poeta recusa o mero lirismo catalogante, passaporte modesto da para a realidade, e é enfim um Vidente, “possuidor das forças das coisas superiores e das coisas

⁴⁷¹ José de Almada Negreiros, *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

inferiores que se dermos uma volta à esfera trocam de posições”⁴⁷², atribuindo a Pascoaes as características de «Eterno Amoroso» descritas e sonhadas por A. M. Lisboa. Embora não haja espaço para provar as correspondências que Cesariny afirma, a idealização de poeta e de percurso poético que esta dissertação trata está, de facto, contida em «Regresso ao Paraíso» de Teixeira de Pascoaes, numa descrição de poetas que, estando à porta do Inferno, «tiveram a audácia de fazer/ Falar a muda Esfinge;/ Que interrogaram Deuses e Fantasmas,/ E comeram o fruto proibido/ Da árvore do Mistério»⁴⁷³.

Estes poetas serão magos, videntes, subversivos, hierofantes de uma religião de mistérios chamada poesia. Poderão abarcar Natália Correia, que nos *Sonetos Românticos* «cria o exemplo de uma perfeita aliança entre as duas artes: a de Hermes e de Orfeu. Em poemas como “Ars Aurífera”, dir-se-ia que o poeta atingiu a plena maturidade daquilo que enunciou como sendo um *novo romantismo*, ou seja, um *romantismo surreal*»⁴⁷⁴ Poderão abarcar Manuel de Castro, surrealista de uma segunda vaga do Café Gelo que deixou dois livros que denunciam uma profunda influência da obra de António Maria Lisboa, constatada em versos como «inventor de palavras/ com a sensualidade das máquinas de guerra»⁴⁷⁵ (sendo a imagem da «máquina de guerra» decalcada do livro nunca editado de Lisboa, com o mesmo título), na temática da «Estrela» em versos como «Aqui, no lume, na fabricação íntima dos astros»⁴⁷⁶, na temática do Egipto, em versos como «vive nos livros o espírito dos mortos»⁴⁷⁷, e na temática da iniciação nos cultos de Ísis como busca de si mesmo, em *A Estrela Rutilante*, todos estes breves exemplos dos vários fios condutores que tecem toda a obra deste surrealista.

O elemento congregador entre estes poetas – tanto os que o precederam e poderão ou não tê-lo influenciado (Pessoa, Almada, Sá-Carneiro, Pascoaes) e os que lhe sucederam e poderão ou não ter sido influenciados pela sua obra (Natália Correia e Manuel de Castro) - e António Maria Lisboa parece ser, então, a magia que o verbo possibilita. António Cândido Franco desenvolve que «a Magia, como “ciência” das relações análogas, sempre

⁴⁷² Mário Cesariny, «Prefácio», *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Estúdios Cor, 1972, p. 12.

⁴⁷³ Teixeira de Pascoaes, *Regresso ao Paraíso*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1986.

⁴⁷⁴ Paula Costa, in op. cit., p. 77.

⁴⁷⁵ Manuel de Castro, «Pêndulo», *A Estrela Rutilante*, ed. Autor, 1958, pp. 4-5.

⁴⁷⁶ Manuel de Castro, «Rio», in op. cit., p. 25.

⁴⁷⁷ Manuel de Castro, «Ritual», in op. cit., p. 45.

foi sensível a este rumor intersticial da linguagem verbal, sopro fundador de uma língua vinda de regiões anteriores ao próprio nascimento do homem e da sociedade, língua não normativa e imprópria para conversar, e certos pentáculos mágicos, ainda hoje conhecidos, têm no seu centro inscrições verbais, que não podem ser entendidas à luz de nenhuma língua sensata, mas apenas de um sentido último de sugestão ou excesso»⁴⁷⁸.

A dificuldade em estabelecer objectivamente o que há de parecido entre estes poetas, com excepção das temáticas que evocam, é precisamente esse «rumor intersticial» que atravessa as suas obras, a ideia de criarem sopros intemporais em «que o Futuro é tão antigo como o Passado», e «fórmulas demenciais, insensatas, nunca caídas em desuso, que desmultiplicam a linguagem, arrancando-lhe o seu estatuto referencial, reiterativo e lógico»⁴⁷⁹, sendo tão incompreensíveis as palavras inventadas que dotam toda a obra de Ângelo de Lima de um ritmo puro quanto os gritos de A. M. Lisboa («RAOMOMAR»). Esse rumor, esse «sopro que inviabiliza, pelo que nele se insinua de resto ou de desconhecido, o sentido mais vulgar da linguagem, a sua sensação de cheio, que, apesar disso, ou por causa disso, se esvai absurdamente em vazio monológico, ou nem isso, pois o vazio é sempre preenchido pela unidade lógica que cumpre as funções convencionais da linguagem verbal»⁴⁸⁰ é o Cometa de António Maria Lisboa, é a realização do conhecimento poético, é o ponto em que o poeta se atinge e se concretiza como «Eterno Amoroso», vivendo nesse «Universo UNO E MÁGICO» do «Fogo dos Séculos», à imagem de Rimbaud e Lautréamont.

António Maria Lisboa jurou liberdade e cumpriu-a, como se verificou no Capítulo I, jurou amor e cumpriu-o, como se verificou no Capítulo II, e jurou conhecimento. No Capítulo I abordou-se a relação de poesia com magia pela sua sinonímia etimológica, e a questão da abordagem mitológica de Ísis e Osíris que é uma constante em toda a obra de António Maria Lisboa, fazendo-se uma referência às religiões de Mistérios que são sugeridas. Neste capítulo aborda-se a questão da «ESTRELA» como poesia e como *alêtheia*. Sabendo que o único conhecimento que lhe interessa é o «conhecimento poético do mundo», é possível definir poesia como conhecimento, perfazendo então este capítulo a tríade dos *tópoi* que decidi tratar, correspondentes aos três juramentos do poeta que vê o «Cometa». António Maria Lisboa afirma a importância que o conhecimento tem para si

⁴⁷⁸ António Cândido Franco, «Poesia e Rumor em António Maria Lisboa», in op. cit., p. 115.

⁴⁷⁹ António Cândido Franco, in op. cit., p. 116.

⁴⁸⁰ António Cândido Franco, in op. cit., pp. 115-117.

quando anuncia a criação de uma «Metaciência», um esqueleto de arte poética que condensa as directrizes principais da sua poesia, através de frases lapidares que se encontram nos seus textos de registo conferencial ou de manifesto – a poesia como devir («o Universo é a expansão do homem, o homem a concreção do Universo a um ponto!»; «o Futuro é um Passado Remoto! Ao caminharmos para o Futuro é o Passado que conquistamos!»); e a poesia como magia («ÍISIS e OSÍRIS - a realidade misturada. Tudo é possível até a nossa própria vida!») – como diz em carta a Mário Henrique Leiria:

«Creio que já reparaste na tinta iminentemente mágica que caracteriza esta carta e creio que o papel onde ela vai fixa já mereceu a tua aprovação de verdadeiro Mago e Iniciado como eu te considero, apesar das poucas permutas e conversas. Acabei de meter num envelope uma carta para o Cesariny onde lhe relatava dos meus estudos presentes que são os das chamadas Artes Mágicas ou Ciências Ocultas ou Adivinhatórias com o intuito de lhes retirar aquelas pretensões ridículas, desinteressantes ou falsas simplesmente, sintetizá-las e uni-las num só ramo a que eu chamaria METACIÊNCIA (ou outro nome mais «simpático» que se arranje). Quando ele vier tu lerás a carta pois eu acho-a um ponto base da minha «evolução» (chamemos-lhe). É que esta METACIÊNCIA tem consequências como uma concepção do Universo e determinadas coordenadas que lhe são próprias - no plano desenvolvitivo (compreendes a palavra?) da concepção e na ATITUDE que é eminentemente transformadora (ou pretende ser). Frases centrais:

- O Universo é a expansão do homem, o homem a concreção do Universo a um ponto!
- O Futuro é um Passado Remoto! Ao caminharmos para o Futuro é o Passado que conquistamos!
- ÍISIS e OSÍRIS - a realidade misturada. Tudo é possível até a nossa própria vida!
- A Anarquia e a Poesia são uma obra de séculos e irrompe espontaneamente ou não irrompe!
- A METACIÊNCIA pretende entre outras coisas dar ao Homem o Centro do Universo de que ele anda arredado, por outras palavras: fazer que o Homem possua no Cérebro, na Mão, todos os raios da Esfera deste Universo como formas a propulsar para outro. Este movimento ou corrente de ideias e acção é um movimento de Poetas absolutamente em oposição àqueles que são apenas «fixadores do real» - mesmo dum real já conquistado (como é todo o real).
- O Poeta Metacientista sabe que para se alcançar esta posição só é possível por um exercício iniciático (nós e o Surrealismo por exemplo).
- Para a Metaciência o Egipto é a Praia e a ATLÂNTIDA o objecto desejado!»⁴⁸¹

Esta Metaciência, apesar de ser alicerçada numa filosofia oculta, pretende desmitificar «aquelas pretensões ridículas, desinteressantes ou falsas simplesmente»

⁴⁸¹ António Maria Lisboa, *Cartas*, in op. cit., p. 198.

tradicionalmente pensadas como esotéricas, usando-as para criar «determinadas coordenadas que lhe são próprias», concebendo uma arte poética verdadeiramente singular, embora esta parta de uma linha orientadora esotérica resgatada por Breton dos simbolistas franceses, como foi verificado. Esta Metaciência pretende criar «uma nova concepção do Universo», dando «ao Homem o Centro do Universo de que ele anda arredado», ou seja, dando ao Homem o seu conhecimento de si, a sua *alêtheia*, concretizando-se esta Metaciência na «Concreção do Universo a um *ponto*», o atingir do ponto-único bretoniano, amparando-se na invenção de um sincretismo temporal, e na defesa de um modo subversivo de ser poeta, oposto ao que apenas permite «fixar» a realidade, que apenas é conseguido através de um «exercício iniciático», como, no caso de Lisboa, o Surrealismo.

Sobressai daqui a ideia de a iniciação, praticada através do amor, ser o elemento mais importante na vida poética (motivo pelo qual o Capítulo II desta dissertação é o mais longo), ideia firmada por António Maria Lisboa em «é este desejo profundo, a necessidade de expressão total e de total realização, de Amor verdadeiro e Livre, como assim a oposição em que estávamos com a sociedade moderna, que fez surgir no nosso espírito e com os nossos actos este Movimento Poético»⁴⁸². A revolta e o amor fazem o poeta, mas a «ESTRELA», o «Cometa», o «bólide», continua a aparecer como um objectivo meramente atingível através «de Amor verdadeiro e Livre» e da «oposição» à sociedade moderna. A «ESTRELA» é a «expressão total» e a «total realização» do Homem enquanto ser poético, é a «Concreção do Universo a um *ponto*»⁴⁸³, é o breve momento amoroso em que o poeta vive a «Verdadeira Vida» de que a sociedade citada é «aborto» (como referido na teoria amorosa que introduz *Erro Próprio*), uma vida intrinsecamente relacionada com o Surrealismo:

Se a vida «social» do Poeta nos pode parecer erradamente miserável, porque o é quase sempre economicamente, reparando bem vemos que mais ninguém sobre a Terra viveu a Verdadeira Vida, conjugação magnífica do Sonho e da chamada Realidade: a Surrealidade - pois foi nesta Vida que todos os Poetas afinal viveram!»⁴⁸⁴

Assim, tanto a conjugação magnífica dos campos semânticos sugestivos de verticalidade e ascese com os representativos da «chamada Realidade» quanto a criação da «Metaciência»

⁴⁸² António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 29.

⁴⁸³ António Maria Lisboa, *Certos Outros Sinais*, in op. cit., p. 112.

⁴⁸⁴ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 44.

revelam-se a concretização da surrealidade e da «Verdadeira Vida» para alguém que, à custa da opressão de um regime ditatorial, da falta de saúde, e de uma morte anunciada, concretizou a sua marginalidade, o seu amor, e a sua liberdade através da poesia, jurando «Liberdade Amor Conhecimento» a um «Cometa» avistado.

Apesar de a obra de António Maria Lisboa se construir tanto estilística como teoricamente sob premissas surrealistas, como explicitou Maria de Fátima Marinho de uma forma tão completa, este plano de escrever uma «Metaciência», uma conceptualização da poesia que atravessa toda a sua obra, é a própria realização do conhecimento, sinónimo de poesia, metaforizados na «ESTRELA» e no «Cometa», a que A. M. Lisboa chama «O POETA DOS ASTROS!»⁴⁸⁵. A «Metaciência» é o cumprimento da sua arte poética, é o vislumbre do próprio António Maria Lisboa como «NOVO AMOROSO» que nasce do fogo e para o fogo, da visão da «ESTRELA» para se tornar a própria «ESTRELA», que parte do vislumbre dos «ETERNOS AMOROSOS», habitantes do fogo, para se assemelhar ele mesmo com um «Eterno Amoroso», dada a originalidade da sua obra. Denota-se em todos os seus textos um desejo profundo de concretização pela poesia, quiçá devido à impossibilidade da sua vida prática, mas há uma palavra recorrente que marca o seu trilha poético - «Destino». Quando afirma que «O Desejo é o Destino! O Mito a Realidade! O acto de prever é o acto de memoriar o futuro. A memória do futuro é tão autêntica como a do passado e como a percepção do presente»⁴⁸⁶ -, A. M. Lisboa define o seu desejo profundo de poesia e conhecimento como o seu destino de poesia e conhecimento, amparado num sincretismo temporal entre passado e futuro que o prevê como a poesia, eterna, fragmentária, livre, em eterno devir.

Como um mago, António Maria Lisboa decide e prevê o seu túmulo e o seu destino quando escreve «eu caminho lento pelo meu túmulo com o meu Destino maldito»⁴⁸⁷, abraçando toda a maldição e marginalidade vividas por Rimbaud e Lautréamont, aceitando que «o destino da Sociedade jamais coincidiu com o do poeta»⁴⁸⁸, não se movendo por «altruísticos destinos de origem Política ou Religiosa» e não pensando «dignificar esta ou outra qualquer, sociedade, à qual perten[ce] por desejo alheio e puramente burocrático»⁴⁸⁹.

⁴⁸⁵ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 28.

⁴⁸⁶ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 46.

⁴⁸⁷ António Maria Lisboa, «O Amor de Isidore Ducasse Comte de Lautréamont», in op. cit., p. 78.

⁴⁸⁸ António Maria Lisboa, *Operação do Sol*, in op. cit., p. 96.

⁴⁸⁹ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 28.

Como «Novo Amoroso» que vê um «Cometa» esquivo e lhe jura liberdade, amor, e conhecimento, nascendo nesse momento do fogo e para o fogo, António Maria Lisboa é um iniciado que tem acesso ao conhecimento secreto, à poesia, à *alêtheia* de si mesmo. Constituindo a «ESTRELA» o cume de um processo de ascensão desde o nível das raízes subterrâneas, passando pelos primeiros troncos, até aos últimos troncos da «Árvore de Sangue» (imagens representadas em «PLANO CIRCUNVALADO», «INICIAÇÃO» e «ESTRELA», respectivamente), a «ESTRELA» é o cume infinito da «Árvore de Sangue», da árvore da vida, biblicamente conhecida como a Árvore do Bem e do Mal, onde está contido todo o conhecimento cósmico. Atingindo a «ESTRELA», António Maria Lisboa torna-se arcano de si mesmo, realiza-se como poeta pleno que encerra em si «DEUS E DIABO, MAGNETICAMENTE FUNDIDOS NO DESEJO DE AMAR E ODIAR», acede à verdade do mundo, encarnando o seu ideal poético. Atingir a «ESTRELA» é cumprir o percurso idealizado em *Erro Próprio*, validar a sua arte poética, e pisar o degrau da «Verdadeira Vida».

CONCLUSÃO

Terminei a introdução desta dissertação com o início de *Erro Próprio*, prevendo que uma angústia não de influência mas de hermenêutica pairaria sobre esta conclusão: «Nunca o caminho percorrido é o mais acertado logo que reavemos a nossa capacidade de autocritica e nos imaginamos pelo outro que não percorremos. O percurso que não fizemos é sempre melhor»⁴⁹⁰. De facto, haveria outros caminhos a trilhar, outras vertentes da obra de António Maria Lisboa a tratar, ou simplesmente outras formas de explorar os temas que explorei. Porém, o caminho tomado foi este. E foi um caminho moroso, que, devido à complexidade do pensamento do poeta, não raramente se transformou num labirinto de leituras, de dúvidas, de reflexões excursivas, aparentemente sem fim. Deste labirinto hermenêutico percebi ser a própria obra de A. M. Lisboa um labirinto. Encarando-a assim, julgo ter-me aproximado da verdade que quer revelar, e creio ter aprendido não só sobre este poeta mas também *com* este poeta. Tentei, acima de tudo, servir o poeta com a minha tese e não fazer com que o poeta servisse a minha tese.

Segui a estrutura piramidal inicial dos três capítulos que se sucedem – primeiramente o do «PLANO CIRCUNVALADO», depois o da «INICIAÇÃO», e finalmente o da «ESTRELA» - acreditando ser esta a forma mais lógica de enunciar os conceitos presentes em toda a obra de António Maria Lisboa, e de os desenvolver e relacionar entre si de uma forma clara. À medida a que fui pensando e escrevendo a tese, novos conceitos foram surgindo na minha linha de pensamento, e, tendo relido bastantes vezes a obra de Lisboa, julgo ter referido os seus vectores cruciais, embora aconselhe a leitura dos outros, poucos em número mas assaz interessantes, trabalhos académicos sobre o poeta, trabalhos em que frequentemente me apoiei, como é revelado ao longo da dissertação, através de citações – *André Breton e António Maria Lisboa*, dissertação de Mestrado de Isabel M. L. Cambra; *A Visão Imaginária do Feminino em António Maria Lisboa*, de Maria João Cameira; e *A Singularidade de António Maria Lisboa na Poesia Portuguesa*, de Tânia Martuscelli.

Parti de um conceito único dentro do projecto surrealista, criado por Pedro Oom e António Maria Lisboa, o Abjeccionismo, tão pouco explorado quanto fascinante, para abordar um esquema aparentemente absurdo que António Maria Lisboa constrói em *Erro Próprio*, um esquema em que define três conceitos através de metáforas tipicamente surrealistas, e que se afigura como uma esquematização da sua arte poética, de um percurso que todo o poeta deve seguir de modo a cumprir-se enquanto tal. Tomando este

⁴⁹⁰ António Maria Lisboa, in op. cit., p. 27.

Abjeccionismo como ponto de partida para a singularidade e a sua arte poética como uma resposta à pergunta abjeccionista formulada por Oom - «Até que ponto pode chegar um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?» -, avancei para a tentativa de clarificação dos três referidos passos ou degraus neste percurso poético, que correspondem, então, aos três capítulos que constituem esta dissertação. Credo que nas definições metaforicamente surrealistas do «PLANO CIRCUNVALADO», «INICIAÇÃO», e «ESTRELA» se encontram pistas em tom de rumor para os conceitos cruciais da obra de Lisboa, procurei encontrá-los em diversos textos da sua obra, e explorá-los de modo a criar novas pistas para a compreensão da obra em questão. Desse modo, determinei três premissas – as três definições surrealistas de *Erro Próprio* (Plano Circunvalado, Iniciação, Estrela), a tríade de valores que Mário Cesariny afirma como bandeira do Surrealismo (Liberdade, Amor, Poesia), e os três níveis da «Árvore de Sangue», metáfora da definição de «PLANO CIRCUNVALADO», (subterrâneo, terrestre, e celeste) – para desenvolver os *tópoi* desta dissertação.

Assim, o primeiro capítulo, o «PLANO CIRCUNVALADO», principia por explicar o que é o Abjeccionismo português, enunciando as suas características de abjecção e colocando-as em confronto com as características icáricas do Surrealismo bretoniano, de forma a encontrar a sua particularidade. A explicação da definição de «PLANO CIRCUNVALADO», à imagem das explicações de «INICIAÇÃO» e «ESTRELA» nos capítulos seguintes, não é feita terminantemente, na medida em que todos os conceitos que foram desenvolvidos nos capítulos correspondentes servem para ir provando as definições metafóricas. Partindo de um signo abjeccionista que paira sobre a obra de Lisboa, começa-se por desvendar a imagem da «Árvore de Sangue» que existe na definição do «PLANO CIRCUNVALADO». Esta, absorvida do mito da árvore da vida presente em tantas mitologias e religiões como a árvore do conhecimento, representa os três níveis do percurso poético idealizado – primeiramente, um nível subterrâneo, metaforicamente de raízes, de base, de que é metáfora o «PLANO CIRCUNVALADO», depois o um nível intermédio, o de crescimento e construção, de tronco, de que é metáfora o plano da «INICIAÇÃO», e por fim um nível de ascensão, de ramos que crescem para o céu, de que é metáfora o plano da «ESTRELA».

Tratando este capítulo do nível subterrâneo da árvore, e, portanto do primeiro nível do percurso poético de António Maria Lisboa, abordo a simbologia de começo desta circunvalação, defendendo este plano como um em que o poeta se isola do mundo quotidiano, o plano em que «o poeta parte», e se liberta de todos os constrangimentos que

estar inserido numa sociedade pode trazer. Este é o capítulo dedicado ao primeiro valor gritado por Cesariny – a Liberdade. O «PLANO CIRCUNVALADO» é precisamente a tentativa de liberdade poética, e por isso relaciono-a com conceitos como o de eterno devir e de *panta rhei* de Heraclito presentes em *Afixação Proibida*, com a influência da mitologia pré-clássica tanto órfica como egípcia (concretizada no mito de Ísis e Osíris) que crê na inexistência da morte e na contínua ressurreição das coisas e dos seres contida em *Isso Ontem Único*, com o ideal nietzschiano de artista dionisíaco que A. M. Lisboa subscreve em *Erro Próprio* e *Afixação Proibida*, com a fragmentariedade poética iniciada com os românticos alemães e teorizada por Maurice Blanchot, e com a ideia de a poesia ser uma religião de mistérios em que o poeta tem de trilhar um certo percurso para atingir um determinado grau.

Apoiado na filosofia e mitologia pré-socrática, António Maria Lisboa imagina o mundo como devir, como eterno fazer e desfazer, sendo cada objecto um fragmento da totalidade absoluta. Sendo a poesia parte desse mundo, é devir. Sendo o homem parte desse mundo, é devir. Logo, tanto a poesia como o homem devem aspirar à totalidade, na medida em que, enquanto fragmentos e devir, é essa a sua essência, frequentemente ocultada pela sociedade e apenas lembrada pelos «documentos anteriores à Antiguidade Clássica». Sendo um fragmento da totalidade, e livre por nunca poder ser ensinada mas apenas atingida por quem quebra laços com a castração imposta pela sociedade, cavando uma metafórica vala em volta de si, construindo um «PLANO CIRCUNVALADO», a palavra poética é uma escada para a liberdade. O que Lisboa prevê neste primeiro nível de percurso poético é o abandono voluntário da dita sociedade, a aprendizagem do conhecimento de ideias e filosofias antigas, a consciência de que a poesia é pura prática da existência, e a construção niílista e positiva de uma vala de onde o poeta, assim criminoso, consiga avistar uma «surrealidade», a conjugação de dois estados aparentemente contraditórios donde surgirá uma «Realidade Absoluta». Preparei o segundo nível da «árvore de sangue» relacionando a liberdade com o amor, salientando que o poeta que conhece a poesia como liberdade, pressente o acto poético como sendo «todo aquele liberto de esquemas morais impostos, portanto essencialmente LIBERTÁRIO (no sentido de libertador) e AMOROSO (no sentido de posse do amado)»⁴⁹¹.

No Capítulo II apresento o segundo nível da «árvore de sangue», terrestre, de construção e crescimento, e, correspondentemente, o segundo valor da tríade surrealista, o

⁴⁹¹ António Maria Lisboa, *Erro Próprio*, in op. cit., p. 31.

amor. Partindo da harmonização concebida entre o devir ontológico heraclitiano, a concepção nietzschiana de artista dionisiaco, criminoso, e a poesia como Liberdade, desenvolvo o *tópos* do amor literário de António Maria Lisboa. Para tal, inicio a conceptualização deste segundo degrau de uma pirâmide imaginária – do «PLANO CIRCUNVALADO» para a «INICIAÇÃO» - com a identificação do hermetismo na construção das três definições do percurso poético idealizado com os sinais de defesa de hermetismo e alquimia que existem na sua obra. A ilustração e o desenvolvimento deste novo conceito de alquimia pouco tradicional, literária e linguística, são feitos através da desconstrução do prólogo de *Erro Próprio*, estabelecendo o que são os «NOVOS AMOROSOS», poetas que já passaram por um «PLANO CIRCUNVALADO», aprendendo a liberdade, a subversão e o crime, e que se iniciam na religião de mistérios que é a poesia, através do Surrealismo, movimento baseado no jogo de palavras, na recuperação e destruição da tradição, e o que são os «ETERNOS AMOROSOS», poetas que, tendo passado pelo «PLANO CIRCUNVALADO» e pela «INICIAÇÃO», conheceram a verdade e atingiram o último degrau do percurso poético idealizado, a «ESTRELA».

Este é o patamar do desabrochar dos ramos da «Árvore de Sangue», é o nível do crescimento, da iniciação pelo Surrealismo. E esse desabrochar acontece na reinvenção da alquimia e do amor, não meramente afectivo mas literário. Provando o interesse que António Maria Lisboa apresenta acerca das operações alquímicas tradicionais, e desenvolvendo acerca do próprio conceito de alquimia, analiso dois poemas de *Ossóptico e Outros Poemas* - «O Amor de Arthur Rimbaud Mestre do Silêncio» e «O Amor de Isidore Ducasse Cnte. de Lautréamont», colagens parciais do poema «Ophélie» de Rimbaud, inspirado em Shakespeare, e em vários excertos de *Cantos de Maldoror* de Lautréamont. Nesta análise, concluo que António Maria Lisboa tinha nestes dois poetas os seus modelos literários, inscrevendo-os no ideal de «ETERNOS AMOROSOS», e que, apropriando-se de poemas deles, se tenta transformar num «Novo Amadoroso» que, conhecendo a poesia como Liberdade e devir, não acreditando na morte, joga surrealisticamente, mudando os poemas originais e criando novos poemas a partir de citações de Rimbaud e Lautréamont.

Apoiado na «Alquimia do Verbo» rimbaldiana, A. M. Lisboa sugere os «ETERNOS AMOROSOS» como aqueles que já foram inscritos na tradição literária, e, assim, tenta também ele inscrever-se na tradição através da subversão dos seus clássicos e da consequente superação da *angústia de influência*. Resgato a imagem do artista dionisiaco para ilustrar o facto de António Maria Lisboa fazer alquimia, como bom mago, com a obra de dois poetas considerados malditos, recriando a sua maldição e fazendo-se amorosamente

criminoso. Apresento a obra de Lisboa como um labirinto surrealista da linguagem, dada a quantidade das suas experiências alquímicas, e o próprio acto de subversão dos clássicos como a «guilhotina de amor» de que fala Cesariny (estabelecendo uma analogia entre esta imagem e a dos anões do prólogo de *Erro Próprio*, metáforas para os «Novos Amorosos», que através do crime ressuscitam e revitalizam o objecto amado), e o crime como a última forma de Amor. Relacionando este acto alquímico com a crença no eterno devir de Heraclito, e desenvolvendo acerca do amor repetido em *Isso Ontem Único* como mágico, esotérico e vindo das estrelas, identifico amor com magia, com reconstrução eterna, com subversão, com sinónimo de poesia, o único sistema que é capaz de mudar uma vida, ou de fazer com que o poeta ascenda à «ESTRELA», à «Verdadeira Vida».

O terceiro sedimento da dissertação corresponde ao terceiro nível da «Árvore de Sangue», a «ESTRELA», e o Capítulo III ocupa-se de provar que a «ESTRELA» corresponde ao terceiro valor da tríade surrealista, a poesia, e de identificar a poesia, e, consequentemente, a «ESTRELA» com conhecimento. Tendo, no Capítulo II, apontado no sentido de António Maria Lisboa, na sua alquimia literária, encarnar o ideal de «Novo Amoso», no Capítulo III procuro na sua obra com um pendore mais lírico, em *Ossóptico e Outros Poemas*, uma linguagem que marque a singularidade da sua poesia e que prove o movimento ascético desde o nível do tronco da «Árvore de Sangue», do amor e do crime de «Novo Amoso», para a «ESTRELA», para os ramos que crescem asceticamente, para o conhecimento que o poeta que é «Eterno Amoso» possui. Essa linguagem existe, de facto, e concretiza-se em vários campos semânticos ascéticos, astrais, alquímicos que atravessam as composições mais tradicionalmente poéticas, que sublinho, exemplificando com excertos de quase todos os poemas de *Ossóptico e Outros Poemas*.

Com base na linguagem ascética referida, é desenvolvida a questão do ponto-único bretoniano, que António Maria Lisboa traduz como «a Concreção do Universo a um *ponto*». Relaciono esta concreção com a imagem da visão do Cometa em *Operação do Sol*, metáfora do acesso ao conhecimento do mundo e do poeta a si mesmo, metáfora de *alêtheia*, intrinsecamente ligada à ideia de alquimia. Tentando estabelecer os pontos de contacto entre o surrealista francês e o português, conclui-se que em ambos os casos a ligação do esoterismo na poesia funciona mais do que como um «mero pre-texto», mas antes como um «modo de ser poeta». À imagem de Breton e Lisboa, este último com uma densidade esotérica única no Surrealismo português, há alguns poetas portugueses do século XX cuja obra apresenta semelhanças na «directão desconhecida para que aponta». Embora não tenha havido espaço para desenvolver o assunto, creio que existe interesse em nomeá-los,

para que a obra de A. M. Lisboa não pareça tão isolada da tradição portuguesa – Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Ângelo de Lima, Teixeira de Pascoaes, Manuel de Castro, e Natália Correia. Todos estes poetas recorrem à mesma temática ocultista e esotérica de Lisboa, e há, nas palavras de António Cândido Franco, um «rumor intersticial» que é comum às suas obras. Por fim, desenvolvo acerca da «Metaciência», essa concretização da inovadora arte poética de António Maria Lisboa que não se pode encontrar apenas num texto já que atravessa toda a sua obra.

Esta dissertação pretende provar a singularidade da arte poética de A. M. Lisboa, um poeta que não foi somente um surrealista, ou um abjeccionista, mas metacientista, acreditando que «a Surrealidade não é só do Surrealismo, o Surreal é do Poeta de todos os tempos, de todos os grandes poetas»⁴⁹². Nascido da abjecção, o autor aponta para a ascese, uma «direcção desconhecida». Aprendendo o amor, na «INICIAÇÃO», o autor descobre não só a «alquimia do verbo» mas a alquimia do poeta, transformando na «ESTRELA» o seu sentimento abjeccionista em superação, em verdadeira sobrevivência. Se tanto Pedro Oom como António Maria Lisboa escolheram a abjecção, o último consegue a subversão de sobreviver ao significado original da sua escolha abjeccionista, transmutando-a como um alquimista, conseguindo mudar a vida, embora, como já tenha sido referido, a sua vida plena tenha sido apenas poética.

Não há sistemas que meçam ou pesem a plenitude deste processo gnóstico e poético construído por António Maria Lisboa, mas há um documento que prevê a sua concretização. Dividido em dois planos e dois momentos – um, perfeitamente surrealista, onde a personagem principal é um «Snr. Cágado» e o tom é humorístico, outro, bastante profético, despido de humor, e onde a personagem principal é António Maria Lisboa, menino –, *O Snr. Cágado e o Menino* revela-se uma «autobiografia (...) bem surrealista, não lhe faltando nenhum dos seus ingredientes preferidos: sonho, humor, contradições, amor, exotismo»⁴⁹³. Neste documento o autor sintetiza profeticamente todos os *tópoi* que esta dissertação tratou e prevê o seu destino poético, o mesmo que a autora desta dissertação vislumbrou desde a primeira vez que leu as palavras de António Maria Lisboa, raras como a passagem de um «Cometa»:

⁴⁹² Carlos Felipe Moisés, citando António Maria Lisboa in *A Intervenção Surrealista*, pp. 159-164.

⁴⁹³ Maria de Fátima Marinho, in op. cit., p. 222.

«É um menino, de bronze, e chamar-se-á RAA.

O que traduzido para português quer dizer: é um menino nascido em 1 de Agosto às 8 horas tem 25 anos e o seu destino será completo. Amará muitas mulheres mas só uma, será amigo de todos os amigos mas só dum, à amada não pedirá aquilo que seja a morte dela e ao amigo não pedirá aquilo que seja a sua traição. Também não dará à amada aquilo que seja a sua morte por mãos dela e ao amigo aquilo que o obrigue à traição dele.

O Menino de bronze repousa na solidão da Lua nasceu-lhe um olho de chacal que é o animal que só passa nos caminhos livres e são todos os lobos é que andam à espreita - e o coração é de Leão. E esta é a sua Lealdade e o seu Amor como o Destino e o Sentido seu que tem e chama-se

António Maria Lisboa.

fim do primeiro dia

- Seus pais são SAGIR e IGASI». ⁴⁹⁴

Nascido a 1 de Agosto, morto aos 25 anos, descendente de um pensamento pagão e mitológico estrangeiro, «de um Oriente excessivo» como o de Álvaro de Campos, metaforizado nas figuras de «SAGIR e IGASI», António Maria Lisboa previu, definindo, a sua posição ética na sua poesia em movimento de ascese como a árvore da vida – pelo seu destino de lealdade e amor aos seus princípios, ainda que para que isso tenha repousado «na solidão da Lua», na marginalidade, até hoje. Tendo a sua autobiografia um tom de verticalidade, António Maria Lisboa previu a sua sobrevivência livre.

⁴⁹⁴ António Maria Lisboa, *O Senhor Cágado e o Menino*, in op. cit., pp. 131-132.

BIBLIOGRAFIA

1. Activa

LISBOA, António Maria, *Poesia*, Nova Casa Minerva, Coimbra, 1952

LISBOA, António Maria, *Poesia*, org. de Mário Cesariny, Assírio & Alvim, Lisboa, 1977

LISBOA, António Maria, *Poesia*, org. de Mário Cesariny, Assírio & Alvim, Lisboa, 1995

Lisboa, António Maria, *Poesia*, org. de Mário Cesariny, Assírio & Alvim, Lisboa, 2008.

LISBOA, António Maria, *Uma Carta*, Colecção Série Negra, 1958

2. Passiva

2.1. Dissertações sobre António Maria Lisboa

CAMBRA, Isabel M. L., *André Breton e António Maria Lisboa*, dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1988

CAMEIRA, Maria João, *A Visão Imaginária do Feminino em António Maria Lisboa*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 1995

MARTUSCELLI, Tânia, *A Singularidade de António Maria Lisboa na Poesia Portuguesa*, São Paulo, UNICAMP, 2002

2.2. Geral

2.2.1. Obras teóricas e críticas sobre o Surrealismo

ALAKIAN, Anna, *Surrealism: The Road to the Absolute*, s/ed., New York, 1959

ALEXANDRIAN, Sarane, *L'Art Surréaliste*, Paris, Seuil, 1973

BENJAMIN, Walter, “Le Surréalisme”, *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, 2000

BRETON, André, *L'Amour Fou*, Paris, Gallimard, 1943

BRETON, André, *Les Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard, Folio, 2005

BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, Folio, 1942

CARROUGES, Michel, *André Breton et les données fondamentales du Surréalisme*, Paris, Idées/Gallimard, 1971

CESARINY, Mário, *A Intervenção Surrealista*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1997

CESARINY, Mário, *primavera autónoma das estradas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987

CESARINY, Mário, *Surreal-Abjeccionismo*, Lisboa, Minotauro, 1963

CLANCIER, Georges-Emmanuel, *De Rimbaud au Surréalisme*, Paris, Seghers, 1959

CORREIA, Natália, *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Europa-América, 1973

CUADRADO, Perfecto E., *O Surrealismo em Portugal 1931-1952*, Lisboa, Museu do Chiado, 2002

CUADRADO, Perfecto E., *A Única Real Tradição Viva*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998

DUPUIS, J. F., *História Desenvolta do Surrealismo*, Lisboa, Antígona, 2000

MARINHO, Maria Fátima, *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, INCM, 1987

MOISÉS, Carlos Felipe, «Surrealismo em Portugal, Surrealismo Português», in *Boletim Informativo/Centro de Estudos Portugueses*, 3ª série, ano XII, nº 3, São Paulo, USP, 1986

PACHECO, Luís, “Lepra do tempo que passa: Meio século de Surreal em Portugal”, in *Ler – Livros & Leitores*, nº 38, Lisboa, Primavera/Verão 1997

SOBRAL, Luís, *Le Surréalisme Portugais*, s.n., Montreal, 1984

2.2.2. Outras obras teóricas e críticas de consulta geral

- ALEXANDRIAN, Sarane, *Os Libertadores do Amor*, Lisboa, Antígona, 2001
- ALEXANDRIAN, Sarane, *Histoire de la Philosophie Occulte*, Paris, Seuil, 1972
- BATAILLE, Georges, *O Erotismo*, Lisboa, Moraes Editores, 1980
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1982
- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969
- BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions de Minuit, 1963
- BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência, uma teoria da poesia*, Lisboa, Cotovia, 2002
- CASTRO, Manuel, *A Estrela Rutilante*, ed. Autor
- CASTRO, Manuel, *Paralelo W*, ed. Autor
- COSTA, Paula, «Tradições Esotéricas e Vanguardas Literárias», in *O Esoterismo e as Humanidades*, Colóquio organizado pelo Conselho Directivo da Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, Edições Colibri, 1999
- FRANCO, António Cândido, *Poesia Oculta*, Lisboa, Vega, 1996
- GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo & Vanguardas*, Porto, Lello&Irmão, 1992
- HATHERLY, Ana, *O Espaço Crítico do Simbolismo à Vanguarda*, Lisboa, Caminho, 1979
- JUNG, C. G., *Psychologie et Alchimie*, Paris, Buchet/Chastel, 1979
- LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, Conde de, *Os Cantos de Maldoror*, Lisboa, Fenda, 2001
- LACQUE-LABARTHE & NANCY, Philippe e J.- L., *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1980.
- MARTINHO, Fernando J. B., *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa na Década de 50*, Lisboa, Colibri
- NEGREIROS, José de Almada, *Poemas*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005
- NIETZSCHE, Friederich., *O Nascimento da Tragédia*, Lisboa, Relógio de Água, 1997
- PÉRET, Péret, *Anthologie de l'amour sublime*, Paris, Albin Michel, 1952
- PACHECO, Luís, *Textos de Guerrilha 2*, Lisboa, Ler Editora, 1981
- PASCOAES, Teixeira, *Poesia de Teixeira de Pascoaes*, Lisboa, Estúdios Cor, 1972

- PASCOAES, Teixeira, *Regresso ao Paraíso*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1986
- PLUTARCH, *Moralia, V, Isis and Osiris, The E at Delphi, The Oracles at Delphi No Longer Given in Verse, The Obsolescence of Oracles*, London, Loeb Classical Library, 1936
- PLUTARCO, *Ísis e Osíris*, Lisboa, Fim de Século, 2001
- RIMBAUD, Jean-Arthur Rimbaud, *Iluminações e Uma Cerveja no Inferno*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998
- SARAIWA & LOPES, António José e Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 1996
- SILK, M.S, STERN, J.P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge, Cambridge U.P., 1981
- SOUPAULT, Philippe, *Lautréamont*, Paris, Pierre Seghers, 1993
- TABUCCHI, Antonio, *La Parola Interdetta*, Turim, Einaudi, 1971